

PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

XIV

DIE KUNST
DES KLASSIZISMUS
UND
DER ROMANTIK

VON

GUSTAV PAULI



ZWEITE AUFLAGE · 6.-8. TAUSEND

IM PROPYLÄEN-VERLAG ZU BERLIN

COPYRIGHT 1925 BY PROPYLÄEN-VERLAG, G. M. B. H. IN BERLIN
PRINTED IN GERMANY / IM ULLSTEINHAUS, BERLIN

I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

KLASSIZISMUS UND ROMANTIK

EINLEITUNG	7
ARCHITEKTUR	14
BILDNEREI ..	51
MALEREI	75

ABBILDUNGEN

ARCHITEKTUR	145
BILDNEREI	243
MALEREI	301

KATALOG DER KÜNSTLER UND ABBILDUNGEN	493
--	-----

VERZEICHNIS DER TAFELN	523
------------------------------	-----

REGISTER	524
----------------	-----

Wenn wir als den höchsten Gegenstand der Geschichtschreibung nicht die Verkettung politischer und kriegerischer Ereignisse, sondern die Entwicklung der Kultur ansehen, so bezeichnen Klassizismus und Romantik das Finale einer tausendjährigen europäischen Epoche und den Beginn eines neuen Abschnittes. Sie bezeichnen beides, denn hier wie überall gehört es zu den hohen Aufgaben der Kunst, den Verlauf des historischen Geschehens symbolhaft darzustellen.

Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts setzen beide Bewegungen ein — sehr bald nacheinander. In der bildenden Kunst macht der Klassizismus den Anfang. Dann gehen sie nebeneinander her, sich bekämpfend, sich berührend und manchmal einen Ausgleich suchend, während ihre Bedeutung sich bei den verschiedenen Völkern keineswegs gleich bleibt.

Ihr Gegensatz stellt sich besonders deutlich in England dar, das hiermit nicht zum ersten Male, wohl aber seither zum letzten Male eine bedeutsame Rolle in der europäischen Kunstgeschichte spielt. Dabei waltet kein Zufall; denn England erlebt damals sein großes Zeitalter. Als das reichste und wirtschaftlich mächtigste Land der Welt steht es, im Inneren gefestigt und beruhigt, zugleich vor Europa als der Hort der Freiheit und als das Vorbild liberaler Verfassung. Es bringt Staatsmänner ersten Ranges hervor und erfreut sich einer Kultur, die nicht vom Hofe des Monarchen, sondern von einer ausgebreiteten vornehmen Gesellschaft getragen wird. Der Typus des bürgerlichen Kulturträgers, der das neunzehnte Jahrhundert beherrscht, wird damals in England geprägt. Zugleich erhebt sich die bis dahin unbeträchtliche englische Malerei zu hoher Blüte und zählt eine Reihe ruhmwürdiger Meister, die zwar nicht revolutionierend wirken, aber sich ganz unvergleichlich dem Gesamtbilde der nationalen Kultur einfügen und ihr ein glänzendes Denkmal setzen. Bezeichnend ist für diese englische Kulturwelt die Wirksamkeit der gesellschaftlich organisierten Dilettanten, die sich künstlerische und wissenschaftliche Unternehmungen angelegen sein lassen.

Die europäischen Bewegungen des Klassizismus und der Romantik sind nun aber keineswegs nur als national und historisch beschränkt anzusehen, vielmehr von überhistorischer Bedeutung. Denn es sind die für uns letzten ganz klaren Erscheinungsformen der beiden polar entgegengesetzten Richtungen des Kunsttriebes überhaupt, wie sie von den Anfängen der Menschheitsgeschichte an sich zeigen, um alle weitere Zeitfolge in ihrem Wandel zu begleiten.

Im Klassizismus sehen wir das Bestreben, die künstlerische Gestaltung in Regeln zu bannen und hohe Muster aufzustellen, mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Er ist durchaus normativ und widerstrebt insofern der freien Betätigung der Individualität, so wenig er selbstverständlich die Entwicklung großer Persönlichkeiten hindert. Nur erscheinen bei ihm die großen Künstler eben als die Erfüller des Gesetzes. Er ist rationalistisch, sofern man überhaupt von Rationalismus in der Kunst reden kann. Da nun der Klassizismus seine Normen der seit langen Generationen den Europäern vertrauten griechisch-römischen Antike entlehnt, so ist er sehr gemeinverständlich und schwerlich jemals Mißdeutungen ausgesetzt gewesen.

Anders die Romantik. Nichts hat ihr Verständnis so sehr erschwert, als daß sie, eines deutlichen Programms ermangelnd, von ihren eigenen Anhängern in den Zeiten ihrer Jugendblüte verschieden und nicht ohne Widersprüche gedeutet worden ist. Dies aber hängt damit zusammen, daß sie das dem Klassizismus entgegengesetzte Prinzip der individualistischen Form darstellt. Damit ist gesagt, daß sie sich auf keinerlei historische Stile einseitig stützt, wie sie auch kein eindeutig herrschendes Formgesetz hervorgebracht hat. Es gibt also keinen romantischen Stil, sondern nur eine romantische Gesinnung. Diese aber gipfelt in einem dem Klassizismus entgegengesetzten Ziele. Denn während das klassizistische Kunstgebilde den Beschauer beglückt, indem es ihn in den Bereich einer befriedigten Harmonie einführt, erfüllt das romantische Kunstwerk seine Bestimmung, indem es den Empfänger erregt, in seinem Eigengefühl steigert und bereichert, ohne Rücksicht auf Schönheit und Harmonie, ja oftmals mit absichtlicher Vermeidung der Klarheit. Die Romantik ist also durchaus irrational und begünstigt die im volkstümlichen Verstande genialische Gebärde des Künstlers, mit der er alle Fesseln der Konvention sprengen möchte. Es leuchtet ein, daß einer solchen Gesinnung Poesie und Musik angemessenere Ausdrucksmittel gewähren als die bildenden Künste. Charakteristisch für die Entwicklung romantischer Kunst ist denn auch das allmählich immer stärker anschwellende Eindringen poetischer (und musikalischer) Vorstellungen in die Bereiche der Malerei.

Doch weiter! Wenn von bildender Kunst theoretisch die Rede ist, muß ihr grundsätzliches Verhalten zur Natur vorab erklärt werden. Alle klassisch gerichtete Kunst steht der Natur als dem Kosmos gegenüber, und zwar sieht sie nicht nur die Natur als die durchschaubare, faßliche Ordnung der Welt an, sondern sie ist überall bestrebt, aus dem einzelnen Naturgebilde dessen Normalform herauszuziehen, um sie darzustellen — wie es Dürer in einem berühmten Satze einmal von der Schönheit sagt, die aus der Natur herausgerissen werden müsse. Bei solcher Gesinnung gelangt die klassizistische Kunst dahin, auch in der Architektur die einfachsten faßlichsten Formen anzuwenden, kubische Körper mit glatten Flächen, an denen ein sparsamer Zierat viel mehr der Verdeutlichung der Funktionen dient als der Bereicherung. Für Bogen und Wölbung werden der Halbkreis, das

halbzylindrische Tonnengewölbe und das Kugelsegment bevorzugt. Die Symmetrie wird bis in die Einzelheiten des Ornamentes peinlich eingehalten. Indem diese Kunst alle Unklarheit vermeidet, negiert sie auch die Unendlichkeit; sie sieht und setzt überall Grenzen. Und innerhalb dieser Grenzen gebietet der Mensch. Er ist in jeder klassischen Kunst das Maß aller Dinge. So ist ganz besonders der Klassizismus in seinem Gestalten gleichzeitig anthropomorph und zur Abstraktion geneigt.

Die Romantik hingegen ist durchdrungen von dem Gefühl der Unendlichkeit des Weltalls. Dieser grenzenlosen, eher chaotisch als kosmisch angeschauten Natur steht der romantisch gesinnte Künstler nun nicht „gegenüber“, er fühlt sich vielmehr eins mit ihr. Er ist nicht das Maß aller Dinge, vielmehr äußerlich betrachtet ein schwaches und geringes Geschöpf inmitten unfassbarer Gewalten. Indem aber dieses geringe Geschöpf die Natur gefühlvoll betrachtet, verwandelt sie sich in sein Objekt, gehört ihm an und antwortet dem Ruf seiner Seele. Die Natur wird als seine Erscheinung durchgeistigt, sie trauert mit ihm und lächelt mit ihm, ihre Mondnächte sind seine Schwermut und ihre blütenschimmernden Frühlingstage sind seine Hoffnung. Romantische Künstler haben gern Menschen in der Betrachtung einer Landschaft gemalt, den einzelnen hingegeben an die große Natur. Vielleicht aber mag man das Verhältnis mit besserem Rechte umkehren und die Landschaft vielmehr als einen abgespiegelten Seelenzustand deuten. Nicht nach der Normalgestalt der Naturgeschöpfe wird hier gefragt, sondern nach ihrem Ausdruckswert. Ihm kann jede Form dienen und die individuelle, sogar die abnorme oft eher als die schöne. Somit bekommt der Begriff der „Natürlichkeit“, der auf klassische wie auf romantische Kunst angewendet werden mag, in beiden Fällen einen ganz verschiedenen Sinn.

Innerhalb des Gesamtbereichs der Kunst führt das Klassische zu einem harmonischen Nebeneinander der einzelnen Künste unter Betonung ihres besonderen Charakters. Die Architektur ist ganz Architektur, die Plastik ganz Plastik, die Musik ganz Musik usw. In jedem Bereiche waltet der Genius einer Kunst nach seiner eigenen Gesetzlichkeit. Doch hindert dies keineswegs, daß sie sich in den allerschönsten Gesamtwirkungen begegnen.

Die Romantik dagegen erstrebt nicht so sehr die Gesamtwirkung als vielmehr das Gesamtkunstwerk, das heißt die Verwischung der Grenzen unter den Künsten, ihre Verschmelzung. Sie will zum Beispiel die Architektur malerisch, oder sie vermengt die Malerei mit Poesie und Musik. Es gibt romantische Kunstwerke, die nur im äußerlichen Sinne als Architektur oder als Plastik bezeichnet werden können, während bei ihnen die Mittel dieser Künste vielmehr den Gesetzen der Musik oder der Poesie oder der Malerei folgen. Man hat dafür den Begriff der Synästhesie erfunden. Den Anfang macht die Architektur mit einer neuen Einbeziehung der Natur in die Kunst. Es wird das Gebäude der Landschaft untergeordnet, wobei erforderlichenfalls mit den Mitteln der Kunst eine scheinbar natürliche

Landschaft hergestellt wird — das Gegenteil von dem, was eine klassische Kunst will.

Besonders merkwürdig ist das Verhalten beider Richtungen zur Geschichte, da es Mißverständnisse nahelegt. Sowohl der Klassizismus wie die Romantik beziehen sich auf historische Formen. Der Klassizismus scheint dies sogar vorzugsweise zu tun, da er sich ausschließlich der Formensprache der Antike bedient. Dennoch bedeutet das Historische für ihn weniger als für die Romantik, denn er faßt die Antike eben nicht historisch auf, sondern als ewig lebend und gegenwärtig. Allerdings ist das Leben antiker Kunst nie völlig erloschen. Sie verändert sich unter Wahrung der Grundzüge ihres Charakters, um allmählich und unmerklich in Formen überzugehen, die wir als mittelalterlich bezeichnen. Der romanische Stil verwendet noch überwiegend Formen antiken Ursprungs. Im Süden wie im Norden wird periodisch und absichtsvoll eine neue Annäherung an die Antike versucht; auch unter der Herrschaft der Gotik lebt mehr oder minder umgestaltet die Antike weiter, während gleichzeitig das Lateinische als Sprache der Kirche und der Wissenschaft ununterbrochen weiter gesprochen und geschrieben wird. Die Renaissance brachte also nicht die Wiedergeburt von etwas Abgestorbenem, sondern die Rückkehr zu nie versiegten Quellen. Dabei ging die Literatur weiter als die bildende Kunst. Die Philologie des Humanismus stellte durch sorgfältige Ergründung der grammatikalischen und syntaktischen Gesetze die klassischen Sprachen für den gelehrten Gebrauch in einer Reinheit wieder her, von der die Kunst einstweilen noch entfernt blieb. Eben hierdurch wurde indessen das Latein, das bis dahin mundartlich abgewandelt worden war, erst recht zu einer toten Sprache. Die bildenden Künste formten dagegen, eben weil sie nicht von Gelehrten betrieben wurden, das antike Vermächtnis alsbald wieder um und weiter. Ein doktrinär puristischer Zug erscheint allerdings schon bei Palladio. Er ist der große Vorläufer des Klassizismus. Doch es währt noch zwei Jahrhunderte, bis dieser einsetzt. Und nun erst vollzieht sich in der bildenden Kunst jener Prozeß, den lange zuvor die italienischen Humanisten in der Sprache eingeleitet hatten. Man tritt der Antike aus einer bewußten Distanz gegenüber und untersucht sie mit leidenschaftlichem Eifer, doch ohne Naivität, vielmehr in dem Gefühl einer Verpflichtung, um ihre Formen in aller Reinheit festzustellen und so in der Gegenwart zu gebrauchen. Es ist das Finale im Fortleben der Antike, die Wiedergeburt der nunmehr wirklich Untergangenen. Der Vorgang ist dem Alpenglühen vergleichbar, das auf kühlen Höhen aufleuchtet, nachdem die Sonne hinter dem Horizont versunken ist. Der Rest ist kalte Nachahmung.

Diese letzte reinste Verkörperung der Antike ist eng verknüpft mit der Wissenschaft. Der Klassizismus wird von der Archäologie wie von einer fürsorgenden Schwester genährt. Wenngleich nun aus dieser Verbindung Kunst und Altertumskunde wechselseitig Förderung gewannen, ja, wenn man sogar von hier aus die Kunstgeschichte, wie wir sie heute verstehen,

datiert, so darf darum doch nicht übersehen werden, daß der Klassizismus keineswegs eine allgemeine Belebung des historischen Sinnes mit sich gebracht hat. Und zwar deswegen nicht, weil er der Antike eben nicht den Wert von etwas Historischem, das heißt Werdendem und Vergehendem beilegt, sondern den Wert eines Zeitlosen und Allgemeingültigen. Das hohe Verdienst der frühen Archäologen ist die Begründung einer methodischen Kritik der Denkmäler und an dem unvergänglichen Kunstgeschichtswerk des großen Enthusiasten Winckelmann ist der geringste Vorzug eben das Geschichtliche. — Goethes an Abneigung grenzende Skepsis gegenüber der Geschichtswissenschaft ist bekannt. Die literarischen Vertreter des Klassizismus haben ihr Rüstzeug denn auch lieber aus der Philosophie als aus der Geschichte geholt.

Demgegenüber bedeutet die Romantik geradezu die Voraussetzung für den letzten großen Aufschwung der Geschichtswissenschaft. In der romantischen Gesinnung findet das lebendige Bewußtsein der Unendlichkeit des Raumes sein Korrelat in dem Gefühl für die Kontinuität eines unendlichen Geschehens. Und mit diesem Gefühl verbindet sich die individualistische Gesinnung, welche die Völker in ihrer Sonderart gleichsam als Individuen höchster Ordnung ansieht und würdigt. In der Blütezeit der Romantik erfährt das Nationalgefühl seine letzte moderne Verschärfung. (Charakteristisch ist zum Beispiel auch das früheren Jahrhunderten gänzlich unbekannte sentimentale Mitleid mit bedrängten fremden Nationen, wie Griechen, Polen und Ungarn.) So kommt es, daß zumal und zuerst die Deutschen in ihrer Vergangenheit die Keime ihrer gegenwärtigen Beschaffenheit aufsuchen. Aus der Beschäftigung mit hohen Ahnen schöpfen sie Trost in der Zeit tiefer Erniedrigung. Die Kämpfer der Freiheitskriege konnten das Nibelungenlied, das eben damals in einer Duodeztausgabe erschien, in ihren Tornister packen. Tieck veröffentlichte die Lieder ritterlicher Minnesänger. Er und Wackenroder entfachten eine neue Verehrung Dürers, Arnim und Brentano sammelten unsere Volkslieder, und gleichzeitig fanden die gänzlicher Vergessenheit anheimgefallenen Denkmale mittelalterlicher deutscher Kunst ihre Erforscher und Sammler. So wurde der Boden bereitet, aus dem die ruhmreiche Geschichtsschreibung des neunzehnten Jahrhunderts mit ihrer Reihe großer Historiker erwuchs. Wenn nun in der bildenden Kunst die Gotik als der vermeintlich ganz besonders deutsche Stil von den Romantikern verehrt und verwertet wurde, so geschah dies gewiß wesentlich aus dem richtigen Gefühl des Widerspruchs gegen den Klassizismus. Im übrigen ergab es sich alsbald, daß das romantische Interesse sich keineswegs auf die Gotik beschränkte. Es galt dem Historischen und Nationalen überhaupt. So wendet sich zum Beispiel die romantische Vorliebe sehr bald der italienischen Malerei auf der Stufe Peruginos und des jungen Raffael zu, in der man seine Ideale von Frömmigkeit verkörpert sah. Und nicht lange währte es, bis das einmal erweckte Wohlgefallen am Fernen und Fremden alle möglichen Stile nachschmeckte, bis zum Arabischen und Persischen, das in der Literatur und sporadisch auch

in der Architektur des neunzehnten Jahrhunderts vorkommt. So ist die letzte Folge dieser romantischen Gesinnung der uns ganz besonders verleidete Historismus der jüngsten Vergangenheit gewesen. Seine positive Leistung ist die im großen Maßstab organisierte Pflege der historischen Denkmale. Sie gipfelte — oder soll man sagen: schlug in ihr Gegenteil um? — in dem Ausbau von Ruinen und in dem Vollenden der vom Mittelalter unvollendet zurückgelassenen Kathedralen in ihrem ursprünglichen Stil.

Das romantische (das heißt in diesem Falle das sentimentale) Verhältnis zum Historischen bildete sich nun auch zur Antike und eben hieraus ergaben sich Mischformen eines romantischen Klassizismus, die nicht ganz leicht zu deuten sind. Denn der romantische Klassizismus unterscheidet sich vom reinen Klassizismus nicht sowohl durch Einzelheiten als vielmehr durch die Gesinnung und die Absicht, mit der die klassischen Formen verwendet werden. Die Strenge der rein mit kubischen Massen arbeitenden Architektur wird gemildert, malerische Wirkungen werden beabsichtigt, es herrscht ein anderes, eben das romantische Raumgefühl und die landschaftliche Umgebung des Bauwerks wird in die Rechnung einbezogen. Das Verhältnis zur Antike beruht dabei nicht mehr auf der felsenfesten Überzeugung von der alleinseligmachenden Wahrheit ihrer Formen, sondern auf der Sehnsucht nach einer untergegangenen Welt von Schönheit.

Es bleibt übrig, ein Wort über das Verhältnis von Klassizismus und Romantik zur Nationalität zu sagen. (Daß dies überhaupt ein Problem bedeutet, wird übrigens viel mehr dem romantischen als dem klassischen Menschen einleuchten.) Wenn irgendwo, so zeigt sich hier wie an einem Schulbeispiel die Bedeutung der Rassenbegabung. Das Klassische ist die angeborene Formensprache der Völker romanischen Stammes oder von solcher Blutmischung, bei der die romanischen Elemente entscheidenden Wert für die nationale Kultur gewonnen haben. Die Natürlichkeit dieses Verhältnisses ergibt sich daraus, daß die klassischen Formen hier im Flusse bleiben, umgestaltet sich erneuern und bereichern — in allen Phasen des Klassizismus. Eben dieser Elastizität ermangelt der Klassizismus bei den überwiegend nordrassischen Völkern — Deutschen, Niederländern, Engländern und Skandinaviern. Vielmehr wird er hier eine Zeitlang mit einer doktrinären Strenge verfochten, welche die Nähe eines latenten Widerspruchs erraten läßt. (So wie die eifrigsten Katholiken solche sind, die in der Diaspora wohnen.) Dann aber wird er alsbald romantisch abgeschwächt und geht in den eklektischen Historismus über.

Die Romantik ist dagegen germanischen Geblütes und hat in Deutschland ihre reinsten Vertreter gefunden, und zwar in oder aus solchen Gebieten, die unberührt von römischer Kolonisation vielmehr die alten östlichen Grenzmarken gegen das Slawentum bedeuten. Alles, was wir als wesentliche Züge der Romantik erkennen: der Individualismus, das Irrationale, das mystische Verschmelzen von Subjekt und Objekt, die Neigung zur Vermengung der

Kunstmittel, die Sehnsucht nach dem Fremden und Fernen, das starke Gefühl für die Unendlichkeit und für die Kontinuität der geschichtlichen Entwicklung — alles das sind Eigenschaften germanischen Volkstums. Und zwar so sehr, daß sie in ihrer Vereinigung den Romanen unverständlich bleiben. Wenn es also bei den Franzosen Ansätze zur Romantik gibt, so ist dieses nichts anderes als ein Ausdruck des nordrassischen Elementes in ihrem gemischten Volkstum. Im übrigen aber hat das, was in Frankreich und Italien romantisch heißt, mit der germanischen Romantik nicht mehr als den Namen gemein.

Das Nebeneinander von Klassizismus und Romantik bedeutet also auch das Ringen zweier völkischer Kulturen um die Vorherrschaft in Europa, das heißt in der Welt. Und dieses Ringen endet mit dem Siege der Romantik. Wenn wir den Klassizismus das Finale in dem Prozeß des Weiterlebens der griechisch-römischen Antike nannten und es dem Alpenglühen verglichen, so möchten wir in der Romantik vielmehr den Anbruch eines neuen Tages erblicken. Gewiß, die Romantik als historische Erscheinung ist vorübergegangen; ihre erste entscheidende Phase war nicht einmal von langer Dauer und währte kaum ein Menschenalter. Allein in diese Zeit und in die Sphäre romantischen Geistes, die durch die Kunst anschaulich bezeichnet wird, fallen alle für die letzte Entwicklung unserer Kultur entscheidenden Taten und Vorgänge. Es gibt in der Gegenwart keine Wissenschaft und keine Kunst, die nicht der Romantik verpflichtet wäre. Die Philosophie, die Geschichtswissenschaft, die Naturkunde, bildende Kunst, Dichtkunst und Musik, alle haben sie im Zeitalter der Romantik und unter der Einwirkung von Meistern romantischer Gesinnung eine Wendung genommen, die ihre seitherige Entwicklung bestimmte. Dabei waren auch in der bildenden Kunst die Deutschen, wenn auch nur für kurze Zeit, tonangebend, damals, als Schinkel baute, als Overbeck malte und als in England und Frankreich die Künstler von der Bewegung unserer romantischen Poesie ergriffen wurden.

Die Wirksamkeit der antiken Bauformen ist in Europa nie erloschen. Sie leben umgestaltet in den Jahrhunderten des Mittelalters weiter, bis sie im fünfzehnten Jahrhundert zuerst wieder von der Sehnsucht italienischer Künstler aufgesucht, sorgsam vermessen und in der Reinheit ihrer ursprünglichen Gestalt nachgebildet werden. Diese Bemühungen um die Wiederbelebung einer schlummernden Welt der Schönheit haben der Kultur ihres Zeitalters den Namen verliehen. Soweit es sich dabei um Baukunst handelt, erreichen sie ihre Höhe und ein vorläufiges Ziel in dem Lebenswerk Andrea Palladios (1518—1580). Es ist nicht die Mannigfaltigkeit der Begabung oder die Lebendigkeit der Phantasie, die ihn über die anderen erhebt, sondern der Ernst seiner Hingabe an das antike Vorbild und die Reinheit, mit der er dessen Formsprache spricht. Zum Unterschied von den meisten der ihm Vergleichbaren ist er im modernen fachmännischen Sinne nur Architekt. Er ist es so sehr, daß er sich um die Ausschmückung von Innenräumen oder um die dekorative Belebung der Bauformen im einzelnen nicht bekümmert. Seine vier Bücher der Architektur, die er 1570 in Venedig veröffentlichte, und die einen großen Teil seines Lebenswerkes in schönen Umrißholzschnitten darstellen, handeln nur vom Organismus seiner Bauten in der Reinheit ihrer Gliederung, wie sie sich in Fassaden und Grundrissen darstellt. Anhangsweise zeigt er gleichsam als Belegstücke einige Aufnahmen und Wiederherstellungen antiker Bauten. Sein Adel in der Ausbildung jedes Baugliedes, sein sicheres Gefühl für die Harmonie aller Verhältnisse sind unerreicht geblieben. Für jeden, der sich der Formsprache antik-römischer Architektur für die Bedürfnisse einer späteren Zeit bedienen wollte, war Palladio seither die hohe Schule. Ein Meister der Schule allerdings, ein Akademiker, regelstolz und doktrinär, aber einer, der auf südliche Art Nüchternheit mit Anmut verband und mit echter Schöpferkraft beseelte. Für alle die verschiedenen Aufgaben, die seine Zeit ihm stellte, fand er vollendete Lösungen. Seine venezianischen Kirchen fügen sich mit ihren Kuppeln, ohne ihre Klassizität im mindesten zu verleugnen, in das halborientalische Gesamtbild ihrer Umgebung wunderbar ein, er ersinnt eine (nicht ausgeführte) Götterbrücke für den Rialto, seine Vicentiner Paläste sind die adligsten Wohnhäuser ihrer Zeit mit ihren schlanken Pilasterfassaden, seine Villen mit weit ausgreifenden Flügelbauten der vollkommene Ausdruck des Herrensitzes, dem die Fluren ringsumher zu fronen haben. Seine Rotonda auf sanfter Anhöhe vor den Toren Vicenzas ist die Idealform des Landhauses, das zum heiteren Lebensgenuß

einladend nach allen Seiten in ein schönes Land hinausblickt. Und seine Umbauung des mittelalterlichen Rathauses von Vicenza mit den Hallengeschoßen seiner Basilika ist in ihrer genialen Einfachheit das unerreichte Muster der zeitgemäßen völligen Veränderung einer überkommenen Architektur. Die ungemeine Folgerichtigkeit und Einfachheit seines Ausdrucks hat Palladio zum einflußreichsten Architekten im Gesamtbereich der europäischen Kultur erhoben — bewundert und nachgeahmt auch da, wo die Natur die Voraussetzungen seiner durch und durch meridionalen Kunst nicht gewährt (vgl. Propyläen-Kunstgeschichte, Band VIII, Abb. 441—446; Band IX, Abb. 147). Er leuchtet wie ein Stern über der letzten planmäßigen Annäherung an die Antike — über dem Klassizismus. Und in der Tat mochten die Baumeister, die seit der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts mit neuem Eifer und gründlicherer Kenntnis die Denkmäler des Altertums studierten, sich ihm nahe fühlen. War er darum einer der ihren, war Palladio der erste und älteste Klassizist?

Wir dürfen uns bei der Beantwortung dieser Frage nicht auf die Vergleichung des Einzelnen beschränken, wir haben vielmehr das Ganze des Verhältnisses zwischen dem neueren Künstler und seinem antiken Vorbild zu betrachten. Palladio stand dem Vermächtnis der Antike als ein legitimer Sohn und Erbe gegenüber. Die Römerbauten, die er aufnahm, waren auf einem Boden erwachsen, dessen Säfte ihn selber nährten. Ihre Meister redeten eine Sprache, die er in dialektischer Fortbildung von seiner Mutter gelernt hatte. So durfte er sich in den Tempeln und Thermen Roms zu Hause fühlen, und wenn er nun baute, was die Alten vor ihm nicht gebaut hatten, so mochte er doch wähnen, so zu formen, wie sie es getan haben würden, wenn man Gleiches von ihnen verlangt hätte. Für ihn war der klassisch-römische Stil also selbstverständlich und das Verdienst, das er sich selber beimaß, vermutlich kein anderes, als daß er seine Formsprache gereinigt habe und sie mit Leichtigkeit zu beherrschen vermöge, das heißt Palladio war naiv, er selber ein Klassiker.

Der Klassizismus dagegen ist das Gewächs einer späteren Kulturphase, ein Erzeugnis historischer Gebildetheit und ganz und gar nicht naiv. Die Voraussetzung für sein Entstehen ist eine reuevolle Einkehr und Selbstbesinnung. Man ist sich dessen bewußt geworden, entartet, verwildert zu sein — sei es in der schwelgerischen Lieblichkeit des Rokoko oder in gotischer Barbarei. Man blickt nun, ernüchtert, aus einer entgötterten Umwelt zu den in weiter Ferne schimmernden Marmorgebilden des Altertums. Eben damals hatte die Erde aus ihrem Schoße neue vergessene Schätze hergegeben. Herkulaneum und Pompeji waren erschlossen, in Griechenland hatten französische und englische Künstler genaue Aufnahmen der wichtigsten Baudenkmäler gemacht und über Europa verbreitet. Man wußte mehr von der Antike als Palladio gewußt hatte, und die immer geschäftige Phantasie umwob die alten Bauten und Göttergestalten mit einem früher nicht gekannten Glanz von himmlischer Reinheit. Ganz offenkundig vermischte sich die

ästhetische Begeisterung mit ethischen Regungen, ja sie gewann einen Anflug von Religiosität. Ob Winckelmanns schönes Wort von der „edlen Einfalt und stillen Größe“ der Antike wirklich den Kern ihres Wesens bezeichne, lassen wir dahingestellt. Die antiken Menschen haben ihre Kunst vielleicht mit anderen Augen angesehen. Ganz gewiß ist es nur, daß Winckelmann schlagend das bezeichnet hat, was er und die Seinen in die Antike hinein-sahen. Die Voraussetzung des Klassizismus ist also das — schmerzliche — Bewußtsein einer weiten Spannung. Um nun die Spannung zu überwinden, wird die Ratio zu Hilfe genommen. Gewiß, auch die Alten und ihre italienischen Urenkel waren als Künstler rationalistisch und normativ gewesen, aber — so paradox es klingen mag — gefühlsmäßig und ohne sich dessen so recht bewußt zu werden. Die Ratio steckte ihnen mehr noch im Geblüt als im Gehirn. Bei den Nordländern, den Germanen zumal, war es umgekehrt. Für sie, die von Natur irrational und phantastisch Veranlagten, war und ist das Rationalistische das bewußt Vernunftgemäße, etwas, das man erwirbt, lernt und lehrt; es ist die Kunst als Wissenschaft. Daher auch die Kühle des mit Mathematik gesättigten Klassizismus. Wir nannten Palladio doktrinär. Wie ganz anders sind es ein Robert Adam, ein Gilly, ein Klenze! Ihnen ist das Klassische nicht Muttersprache, sondern ciceronianisches Latein.

Zur Entstehungsgeschichte des Klassizismus seien nun einige Daten genannt. 1740 kam aus Venedig Giovanni Battista Piranesi nach Rom, getrieben vom Enthusiasmus für die römische Antike. 1741 ließ sich Anton Raphael Mengs in Rom nieder, der deutsche Wegbereiter des Klassizismus. 1748 fing man mit den Ausgrabungen von Pompeji an. Drei Jahre später begannen die schottischen Brüder Adam in Rom ihre Studien der Antike, um sie 1755 in Athen fortzusetzen. Der erste Teil ihres epochemachenden Werkes über die *Antiquities of Athens* erschien in London 1761, nachdem 1758 David Leroy seine *Monuments de la Grèce* herausgegeben hatte. Und 1755 kam Winckelmann nach Rom! — So gruppieren sich die entscheidenden Ereignisse merkwürdig genau um die Jahrhundertmitte. Sie alle wirken zusammen und berühren sich gegenseitig, denn einen Zufall gibt es im historischen Geschehen nicht.

Man ist nun wohl geneigt — und namentlich für den Kunsthistoriker ist solche Auffassung begreiflich — den Anteil der Gelehrten, vor allem Winckelmanns, an dem Umschwung des Geschmackes, der von hier an datiert, voranzustellen. Begreiflicherweise, weil die Literatur den Taten der bildenden Künstler vorausseilt, denn das Wort ist leichter beschwingt als die Hand, die den Pinsel führt oder die Feder am Reißbrett. Auch wirkt es geschwinder in die Ferne, zumal wenn es vom Enthusiasmus eines Winckelmann getragen wird. So sieht es denn so aus, als hätten die Archäologen das Programm aufgezeichnet, das dann die Künstler in ihrer Arbeit befolgten. In der Tat aber war es damals so wie es immer, seit wir eine Kunstkritik kennen, gewesen ist, daß die Männer der Feder viel mehr die Herolde waren, während die wahren

Führer eben nicht schrieben, sondern schufen. Für den Wandel des Zeitstils ist nicht der Literat, sondern der Künstler verantwortlich. Er am ersten spürt es am eigenen Leibe, wenn ein Formgesetz sich überlebt, und dieses tritt ein, wenn er auf dem Wege, den seine Lehrer ihm weisen, keine neuen Ziele mehr vor sich sieht. Das aber war gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts der Fall. Über Pöppelmann und Balthasar Neumann oder Quirin Asam, über Oppenord und Cuvilliés ging in dem anmutig verschwenderischen Stil des früheren achtzehnten Jahrhunderts nichts hinaus. In der heranreifenden Künstlerschaft besann man sich auf die ernsteren Vorbilder der Antike, die von den Launen des Rokoko viel mehr umrankt und überwuchert als völlig verdrängt waren. Sie standen unvergessen da. Nun sind uns zwar die Werkstattgespräche der jungen Künstlerschaft jener Zeit nicht überliefert; wir dürfen aber annehmen, daß es damals wohl nicht anders zugegangen sein wird als in unseren Tagen, wo wir es selber erlebt haben. Was unter den Künstlern erträumt und erstrebt wurde, setzte sich bei den ihnen befreundeten Gelehrten in Wort und Schrift um. Ein Winckelmann wirkte, nicht weil er die Künstler zu bekehren vermochte, sondern weil er von ihnen bekehrt war, weil er aussprach, was sie ohnehin als das Rechte und Wahre erkannten oder zumindest ahnungsvoll begehrten.

Die Zentrale antiker Kunst war damals Rom. Hier war Palladio gereift und von hier aus bildeten sich fortlaufend die Vorstellungen, die man von der Größe und Schönheit klassischer Bauformen und idealer Menschengestalt hegte. In Rom also bereitete sich selbstverständlich auch der erste Anstoß zum Klassizismus vor. Dieser Anstoß ging von Piranesi (1720—1778) aus.

Nicht als ob Piranesi darum selber ein Klassizist gewesen wäre! Man empfindet hier wieder einmal die Unzulänglichkeit der zum Schematisieren geneigten Art wissenschaftlicher Betrachtung. Dem Bestreben des theoretisch geschulten Historikers, in reinlicher Scheidung die lebendigen Kräfte zu ordnen, setzt die Natur komplexe Persönlichkeiten entgegen, in denen einander widersprechende Bestrebungen sich zur Einheit verbinden.

Piranesi ist aus seiner Herkunft zu begreifen. Ein Venezianer, der seine ersten Eindrücke von der phantastischen Kunstwelt seiner Vaterstadt empfangen hatte, in der Sphäre des Barock geschult, wird aufs tiefste berührt von den Bauten Palladios, die inmitten der venezianischen Pracht den hohen Adel des Klassischen atmen. Wir glauben nicht fehlzugehen, wenn wir annehmen, daß die Begeisterung für Palladio den Jüngling zu den Quellen wies, aus denen jener geschöpft hatte. Die elementare Leidenschaft, mit der nun Piranesi die Eindrücke des alten Rom in sich aufnahm, ist dem Enthusiasmus Winckelmanns vergleichbar — nur daß bei dem Künstler das Gefühl sich naiver regte, um sich alsbald in eigene Schöpfungen umzusetzen. Vermöge dieser Begeisterung erschloß sich Piranesi das Wesen römischer Kunst in visionärer Klarheit. Nicht um die Antike Winckelmanns handelte es sich bei ihm, nicht um die edle Einfalt und stille Größe. Die Römerkunst,

die er begriff und in seinen großen Radierungen abbildete, war der Ausdruck einer Weltmonarchie, die selbst unter der ärgsten Tyrannei ihren demokratischen Ursprung nicht verleugnete. Grandiose Zweckbauten, von Ingenieuren entworfen, die sich zum Range von Künstlern erhoben hatten: Brücken, Wasserleitungen, Bäder, Viadukte, Zirkusanlagen, Theater und dann die Denkmäler siegreicher Herrscher in Triumphbögen, Ehrensäulen und kolossalen Grabmälern! Auch ein Heiligtum wie das Pantheon nahm den vorherrschenden Charakter des Gewaltigen an. Das Technische an diesen Bauten, vor allem die Gewölbekonstruktion, Wasserleitung und Kanalisation, dann Bearbeitung und Transport der Bausteine, der Mauerverband, die Verdachung mit Ziegeln, alles das spielt hier eine bedeutsamere Rolle als in der klassischen Baukunst Griechenlands. Piranesi beachtete alles. Mit erstaunlicher Arbeitskraft verfolgte er die römische Baukunst bis in jede Einzelheit, machte zahllose Aufnahmen unter Ausdehnung seiner Studien in das Historische und Archäologische, ohne darum die große Auffassung des Gesamtbildes je zu verlieren. Vielmehr war es so, daß diese Gesamtvorstellung, die er sich in den ersten Jahren seines römischen Aufenthaltes gebildet hatte, dadurch ergänzt und befestigt wurde. Nie wieder ist eine Kunst der Vergangenheit mit einer solchen Gewalt veranschaulicht und — wenigstens im Abbild — mit solchem Leben erfüllt worden wie hier. Das Pathos des kaiserlichen Rom tritt uns in diesen Drucken entgegen, die sich die stärksten Mittel, deren die Ätzkunst nur fähig ist, zunutze machen. Wie zahm sieht daneben alles aus, was wir sonst an Aufnahmen dieser Bauten kennen. Wie wird die Korrektheit hier von einer genialen Intuition besiegt!

Die Grundanschauung Piranesis bleibt dabei die des Barock, d. h. er ist der Mann eines leidenschaftlich bewegten Ausdrucks und erfaßt das Kunstgebilde zunächst und vor allem als Raumwert. Bei den antiken Bauresten Roms erleichtert der Zustand ihrer Zerfallenheit ihr Zusammengehen mit der landschaftlichen Umgebung. Piranesi zeigt sie uns, von Pflanzenwuchs überwuchert, von gespenstischem Lumpengesindel heimgesucht, umflossen von Luft und Licht. Gern wählt er einen Standpunkt, der ihre Raumwerte durch Seitenansicht oder durch Einblick in ihr Inneres hervorhebt. Dabei unterstützt er seine Absicht durch starke luminare Mittel. Er läßt die römische Sonne über die dunklen Gemäuer spielen und erfüllt die Gewölbe mit wechselndem Dämmerlicht. In seinen späteren Arbeiten steigert er die Lichtwirkungen zu düster-grellen Gegensätzen, so daß es manchmal aussieht, als habe er seine Aufnahmen im Mondenschein gemacht.

Das früheste Zeugnis seiner Auffassung von Roms Größe, Visionen eines Jünglings, die in ihrer Genialität von keinem der späteren Werke des Mannes erreicht wurden, sind die Carceri. Phantastisch ungeheure Hallen, von Brücken und Bögen durchquert, von Treppen in den Höhen ihrer Geschosse verbunden, mit wirrem Kerkergerät und zerfetzten Fahnen ausgeschmückt, ähneln sie keinem einzelnen Römerbau und haben doch etwas von ihnen allen. Sie

berühren den Kern ihres Wesens, ohne sich um die archäologische Einzelheit zu bekümmern. Wenn man sich fragt, welchem wirklichen Bauwerk sie vergleichbar wären, so gerät man auf die gigantischen Zweckbauten der modernen Industrie. — Diesem enthusiastischen Präludium folgt nun in unerhörter Fülle Band auf Band der großen Aufnahmen römischer Bauten, dekorativ plastischen Beiwerks und einzelner Geräte. Am beliebtesten und in vielen Drucken als Wandschmuck verbreitet sind die Vedute di Roma, die außer der Antike auch die Renaissance berücksichtigen und an denen Piranesi fortlaufend nebenher weiterarbeitet. Im übrigen geht er darauf aus, seine allgemeine Darstellung römischer Architektur im einzelnen zu belegen. Diesem Zweck dienen die *Antichità Romane* (1755), die *Trofei di Ottaviano Augusto* (1753), der Band von der *Magnificenza ed Architettura dei Romani* (1758), die *Vasi e Candelabri* usw. — In dem *Campo Marzio* (1762) gibt er eine auf gründlichen Voruntersuchungen beruhende Rekonstruktion des alten Marsfeldes und seiner späteren Bebauung. In den *Lapides Capitolini* (1761) veröffentlicht er das große Denkmal römisch-konsularischer Annalen, die Werke über das Castell d'acqua Giulia und den Emissario del Lago d'Albano schildern die Einrichtungen römischer Wasserbaukunst und die *Colonna Trajana* gibt zum ersten Male große Einzelaufnahmen der reliefumwundenen, fast nie im einzelnen betrachteten Säule.

Das hohe Verdienst, das Piranesi sich mit solchen Arbeiten um die Verbreitung der Kenntnis von römischer Kunsttopographie und Altertumskunde erworben hat, wird keineswegs geschmälert durch gewisse Ungereimtheiten seiner allgemeinen Vorstellung von antiker Kunst (z. B. durch seine Geringschätzung der Griechen) oder durch Ungenauigkeiten im Einzelnen, zu denen ihn sein ungestümer Enthusiasmus verleitet haben mag. Als das große Endergebnis seines Lebenswerkes bleibt der durch ganz Europa wirkende energische Hinweis auf Rom. Wo immer man Aufgaben der Innenarchitektur und Dekoration zu lösen hatte, boten sich nunmehr die Folianten mit Piranesi's Radierungen als eine Fundgrube von Motiven dar — um so verlockender, weil in ihrer Form auch für den Laien faszinierend.

Gebaut hat Piranesi sehr wenig. In Rom gab es kein Geld mehr für große architektonische Unternehmungen. So steht denn als einziges Beispiel seiner praktischen Tätigkeit auf dem Aventin die Kirche der Malteser, S. Maria del Priorato, mit klassizistischer Fassade und barocker Dekorierung des Inneren ein bezeichnendes Denkmal der nach zwei Seiten gewendeten Kunstanschauung ihres Urhebers (Abb. 147). In der Folge geschah es nun, daß das Barocke in Piranesi, also der vorherrschende Habitus seines Wesens, als ein Gestriges übersehen wurde, während das, was er für den Klassizismus beitrug, allein weiterwirkte. Hierfür kommen, abgesehen von seinen Aufnahmen der Antike, zwei Werke mit eigenen architektonischen Entwürfen in Betracht! Die *Opere varie d'architettura*, eine Jugendarbeit aus den vierziger Jahren, und die *Diverse maniere d'adornare i cammini*, seine letzte Veröffentlichung, die

erst 1769 erschien. In den Opere varie finden sich unter krausen rokokomäßigen Einfällen ein paar edle, palladianisch gestimmte Architekturräume (Abb. 148—150) und unter den Cammini, die das eine Motiv mit unerschöpflicher Phantasie ausgestalten, gibt es Blätter, die dem Klassizismus stark vorarbeiten (Abb. 152). Dabei ist beachtenswert der wiederholte Hinweis auf Ägypten (Abb. 151). Die Tatsache als solche ist bedeutsamer als die Formgebung im einzelnen, die mit ägyptischen Motiven ein tolles Wesen treibt.

In der Folge trat nun die auf den ersten Anblick überraschende Erscheinung ein, daß an den klassischen Stätten Roms selber die Antike für die zeitgenössische Baukunst weniger wirksam blieb als im nördlichen Italien und jenseits der Alpen. Und ebenso war es in Neapel in der Nähe Pompejis und der Tempel von Pästum. Hier wirkte noch in der Vorliebe für ein pompöses Barock etwas wie ein leiser Widerhall des römischen Pathos der Massen. Ein so erzbarock gefühltes Gebilde wie die Wasserfassade der Fontana Trevi, die seither mit Recht als ein Wahrzeichen römischer Kunstgesinnung angesehen worden ist, wurde erst 1762 fertig. Die Baumeister der jetzt neu hergerichteten Räume der vatikanischen Sammlungen, Michelangelo Simonetti, Giuseppe Camporese, die die Sala rotonda und die Sala a croce greca schufen, und Raphael Stern, der den Braccio nuovo des Museo Chiaramonti baute, entnahmen wohl ihre Anregungen den Resten und Rekonstruktionen römischer Thermen und Kaiserpaläste, aber dem strengeren Wesen des Klassizismus blieben sie fern. Auch der große Palast, den Luigi Vanvitelli zu Caserta für den König von Neapel erbaute (1752 vollendet), ist höchstens als eine Wendung zu klassischer Ruhe innerhalb des spätbarocken Formkreises zu werten und überdies nur mit Vorbehalt als eine rein italienische Schöpfung. Das Element der Nüchternheit, das ihm beiwohnt, ist seinem Meister wohl von seinem holländischen Vater vererbt worden. Das Hauptwerk klassizistischer Architektur im Süden Italiens, die erst 1831 vollendete Kirche San Francesco di Paola zu Neapel (Abb. 154), vereinigt Reminiszenzen an das Pantheon in dem Hauptbau mit solchen an Palladios Villen in den Kolonnaden ihrer ausschwingenden Flügelbauten. Und ihr Baumeister war ein Oberitaliener, Pietro Bianchi (1787—1849) aus Lugano. In Rom wäre als einzelntes Beispiel des reinen Klassizismus San Pantaleo von Giuseppe Valadier (1762—1839) zu nennen, 1806 vollendet, ein kleiner feiner Bau eines archäologisch geschulten Meisters (Abb. 159). Weniger durch ausgeführte Architekturen als durch die Abbildungen der antiken Ruinen oder durch Vorlagewerke dekorativer Entwürfe hat die römische Künstlerschaft am Werden des Klassizismus mitgewirkt. Winckelmann kam für sie weniger in Betracht. Sein Einfluß strahlte über Italien hinaus nach Norden; den Italienern seiner Umgebung hatte er — von seinen antiquarisch interessierten Gönnern und Freunden abgesehen — nach deren eigener Meinung nichts Neues zu sagen.

Unter den Malern, die ein begeistert sentimentales Interesse an den römischen Ruinen entfachen halfen, ist Giovanni Paolo Pannini (1695—1768),

ein Freund Piranesis, vorab zu nennen. Die starke Wirkung seiner Gemälde und Stiche beruht auf ihrer Bühnengerechtigkeit. Ihr Pathos ist theatralisch, und in der Tat haben sich manche der für den italienischen Klassizismus in seinen Anfängen maßgeblichen Meister, auch Piranesi, ganz besonders aber der nachmals in Paris als Architekt berühmte Servandoni, als Theatermaler betätigt. Solcher Übung verdanken sie die Sicherheit in der Berechnung des Gesamteffektes ihrer gezeichneten oder ausgeführten Architekturen. Für die Ausschmückung der Wandfläche im einzelnen blieben die antiken und die raffaelischen Grottesken maßgeblich. Die Italiener verstanden es, sich in ihrem Formenkreise mit anmutiger Leichtigkeit zu bewegen. Der vorzüglichste ihrer Dekorationszeichner war Michelangelo Pergolesi (Abb. 153), der dann nach London übersiedelte. Neben ihm wären Gianantonio Antolini (1754—1842) mit seinen großartigen Entwürfen der „Opera d'architettura“ (zum Foro Bonaparte in Mailand, Abb. 156, 157) und Giocondo Albertolli (1742—1839) hervorzuheben.

Die führenden Meister des Klassizismus in Italien sind Oberitaliener. Nicht die Reste des römischen Altertums, sondern die lebendigen Kräfte, die sie zu nutzen verstanden, waren entscheidend. In Oberitalien wirkte das Andenken Palladios mit erneuter Macht; hier sammelten sich die Talente unter der weisen Regierung der Maria Theresia in Mailand, das sich zum Zentrum italienischer Kultur erhob, und bald machte sich auch in der cisalpinischen Republik und im neugeschaffenen italienischen Königtum der Einfluß Napoleons geltend — einer persönlichen Weltmacht von durchaus antiker Struktur, die sich der klassischen Formen als der ihr angemessenen Kunstsprache bediente. Was von Napoleon angeordnet oder ihm zu Ehren entworfen wurde, war selbstverständlich klassizistisch. Von der ihm zugedachten großartigen architektonischen Huldigung des Foro Bonaparte in Mailand wurde wenigstens der Arco della Pace fertig, wenn auch fast ein Menschenalter nach seiner Begründung (1806). Sein Erbauer Luigi Cagnola (1762—1833) verzierlichte auf italienische Art den römischen Triumphbogen, indem er ihn schlanker in die Höhe führte (Abb. 158). Cagnola war der Schüler des in Mailand maßgeblichen Baumeisters Giuseppe Piermarini (1734—1806), der im Theater der Scala, im Palazzo Belgiojoso und namentlich in der Villa Reale berühmte Muster klassizistischer Architektur geschaffen hatte. Der Palazzo Belgiojoso nimmt mit seiner langgestreckten Fassade die Überlieferungen des Florentiner Stadtpalastes der Frührenaissance mit zierlicherer Bildung der Rustika und aller Profile auf. Die Scala entspricht in ihrer Außenerscheinung mit Pilastern im Hauptgeschoß über rustiziertem Erdgeschoß, unruhig und matt in der Bewegung der Baumasse, keineswegs dem Aufwand an Raum in einem der größten Opernhäuser der Welt; die Fassade wirkt verkleinernd. Sein Bestes hat Piermarini wohl in der Villa Reale gegeben, einem in seine Parkumgebung glücklich hineinkomponierten Gartenpalast. Die Verwendung verschiedenfarbigen Steinmaterials kommt dabei dem gefällig heiteren Charakter des

fürstlichen Landhauses sehr gut zustatten. Im ganzen genommen stützt sich die klassizistische Architektur Oberitaliens viel mehr auf die Renaissance als auf die Antike.

In Vienza baute damals der Graf Ottone Calderari (1730—1803), treulich in den Bahnen seines großen Vorgängers wandelnd, eine Reihe von Palästen und die Fassade von San Girolamo so, daß sie den Vorbildern Palladios zum Verwechseln ähneln. Die strengere Note des unmittelbar an der Antike genährten Klassizismus, wie sie diesseits der Alpen vorherrscht, kommt in Italien seltener vor, z. B. im Cisternone zu Livorno (Tafel I), in der von Canova seiner Vaterstadt gestifteten und gewissermaßen seinem Ruhme geweihten Kirche von Possagno (Abb. 155), die Giovanni Antonio Selva (1753—1819) erbaute, und namentlich in dem Teatro San Carlo in Neapel (Abb. 160). Die Fassade dieses Theaters, dessen Architekt Antonio Niccolini ein Toskaner war, gehört zu den spätesten und charaktvollsten Schöpfungen des italienischen Klassizismus. Über den derben Rustikaquaden des Erdgeschosses erhebt sich im Oberstock inmitten glatter Mauerflächen eine lichte und leichte römische Säulenstellung. Die maßvolle Verteilung des Schmuckes in Form von eingelassenen Reliefs, die stark unterscheidende Charakterisierung der Geschosse und die kräftige Bildung der Profile geben dem Bau die würdige Erscheinung eines ernsten Musentempels. — Als einen Ableger des italienischen Klassizismus zeigen wir aus Spanien nur den Prado des Juan de Villanueva (Tafel II).

Wohl geht der Klassizismus von Italien aus und empfängt aus Rom in höherem Maße noch als aus Griechenland fortwährend neue Nahrung. Seine reine Ausbildung erfährt er dagegen nördlich der Alpen, und zwar wird seine zweite Heimat Frankreich. Alles vereinigt sich hier, um ihn reifen zu lassen, der Volkscharakter, die nationale Überlieferung einer großen Kunst und die politischen Zustände.

Zu den Grundzügen des französischen Volkscharakters gehört der Rationalismus, und zwar ist es so, daß eben dieser Zug sich im Altern der Nation immer deutlicher hervorhebt. Ihm sind Klarheit und Präzision des sprachlichen Ausdrucks zu verdanken und in der bildenden Kunst die Einfachheit und Konsequenz, sogar eine gewisse Nüchternheit der Form. Nur daß diese Nüchternheit sich mit Anmut und dem Wunsch, zu gefallen, verbindet. Hierin liegt etwas, das allein unter den Völkern Europas die Franzosen den Hellenen vergleichbar macht. Darin beruht auch ihre Überlegenheit in der bildenden Kunst, zumal in der Architektur. Daß aus demselben Grunde die Dürftigkeit ihrer Musik als der beseeltesten und individuellsten Kunst zu erklären ist, sollte freilich unvergessen bleiben, um so mehr, als ein Element der Musik in den anderen Künsten fortklingt.

Das rationalistische Element ist es, das den Meisterwerken französischer Baukunst in der Gotik wie in allen Phasen der Renaissance den Charakter

maßvoller Klarheit verleiht. Es fordert vom Maler wie vom Bildhauer die Sicherheit in der Beherrschung alles Handwerklichen und wirkt temperierend auf allen ungestümen Drang. So hat die Entwicklungsgeschichte der französischen Kunst vor jeder anderen Europas die Stetigkeit und die Macht der Tradition voraus, einen Konservatismus in kulturellen Dingen, der zu der Erregbarkeit der politischen Gesinnung in merkwürdigem Gegensatz steht. Es fehlen die Michelangelonaturen, die Shakespeare, die Rembrandt und Grünewald, die Beethoven und Goethe, dafür aber erwartet uns eine Reihe erlauchter Meister der Schule, Meister, die als Schüler mit ihren Vorgängern, als Lehrer mit ihren Nachfolgern deutlich und heilsam verknüpft sind. In der mittelalterlichen Kunst wird die latente Klassik erst im Vergleich mit den germanischen Stilformen deutlich, im Jahrhundert Ludwigs XIV. gewinnt sie, gestützt auf Rom, offenkundig die Oberhand. Die französische Akademie in Rom tritt ergänzend neben die zu Paris. Und diese Verbindung wirkt stetig fort, bis sie ihr Ziel im Klassizismus erreicht. Was Poussin, Hardouin-Mansard und Corneille jeder auf seinem Gebiete vertreten hatten, wird jetzt zur völligen Konsequenz ausgebildet. Der Geist eines Rabelais verstummt vor den Forderungen des reinen Stils.

Besonderer Beachtung ist es nun wert, wie dieser Stil durch die Entwicklung der politischen Zustände gestützt wird. Er tritt symbolisch bedeutsam der gefälligen Zügellosigkeit des Rokoko entgegen, verscheucht allmählich seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die ausgelassenen kleinen Liebesgötter und dient der Revolution als die Sprache der Vernunft und der Tugend. Die Berufung auf den strengen Bürgersinn der alten Römer verleiht ihm ein neues moralisches Gewicht. Die Revolution drapiert sich mit dem Gewande der Antike und wie aus der überlebten römischen Republik das Imperium erwuchs, so bleibt es auch jetzt mit der Erhebung Napoleons zum Monarchen bei den antiken Formen. Ja, der klassizistische Stil erscheint in seinem Anspruch auf Allgemeingültigkeit als der allein angemessene Ausdruck eines Weltreiches.

Die Bauglieder, mit denen dieser Stil schaltet, sind die einfachsten und nahezu stereotyp. Die durch Fugenschnitt belebte Wand, das Gebälk als ihr Abschluß, darüber der flache Giebel, Nische, Tür, Fenster, die Freitreppe, alle Wölbungen in den einfachsten Bogensegmenten und als edelstes der Bauglieder die Säule. Für alles fanden sich vollkommene Muster in Griechenland und Rom. Dazu kam, von Bramante und Michelangelo in ewig gültige Formen gebannt, die Kuppel. Das Einzelne brauchte nur kopiert zu werden. Jede Abweichung vom Kanon drohte zur Fehlerquelle zu werden. Es handelte sich also darum, in der klassischen Sprache das moderne Bedürfnis auszudrücken. Das aber war ernstlich genommen so schwierig wie Latein als moderne Umgangssprache und führte zu vieldeutigen Umschreibungen und zu einer Rhetorik der Formen, wie sie zu keiner Zeit so anspruchsvoll getrieben worden ist. In der Hülle des alten Götterhauses wurde das Erdenkliche

geborgen, Kirchen aller Konfessionen, Schulen, Akademien, Museen, Theater, Börsen und Banken. Und die Meister der Rhetorik waren auch hier die Franzosen römischer Schule.

Bezeichnend genug ging ihnen ein italienischer Theatermaler voran, Niccolò Servandoni (1695—1766), dessen Kirche Saint-Sulpice in Paris das bewunderte Muster einer Kulisse klassischen Stils wurde: zwei Säulengeschosse, dorisch, ionisch, durch die kräftigen Horizontalglieder der Gebälke abgeschlossen und darüber — ursprünglich zu den Seiten eines bald zerstörten Giebels — zwei Türme mäßiger Höhe. Der Entwurf entstand schon um die Mitte der dreißiger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts. Sein Vorbild spiegelt sich in den späteren Pariser Kirchenbauten von Saint-Eustache und Saint-Vincent-de-Paul, von denen der letztere erst in den zwanziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts nach dem Entwurf von Hittorf (1792—1862) und Lepère (1761—1844) begonnen wurde. Im letzten Falle wird indessen an Stelle der beiden Hallengeschosse der allein seligmachende Tempel angebracht, dessen Giebelfront sich dem zweistöckigen Bau vorlagert. — Die säulengetragene Tempelhalle wird als Eingang in reicher Ausbildung (mit drei Säulenstellungen hintereinander) mit dem schönen Zentralbau des Pantheon verbunden, den Jacques-Germain Soufflot (1709—1780) seit 1764 errichtete (Abb. 162, 163). Das römische Pantheon des Agrippa gab die Anregung dazu, wobei vielleicht nicht beachtet wurde, daß hier die Säulenfront eine spätere und mit dem zylindrischen Hauptbau keineswegs organisch verbundene Zutat war. Soufflot half sich dadurch, daß er seinem Kuppelbau die Form des griechischen Kreuzes gab. Die äußerste Pracht seiner Tempelhalle zerstört indessen doch das Gleichgewicht, in dem nach Anlage seines Organismus die Arme des Kreuzes ruhen sollten. — In dieser Beziehung wird Soufflots großes Beispiel durch spätere Zentralbauten ergänzt, wie die äußerst prächtige, auf russische Art mit Schmuck beladene Isaaskathedrale in Petersburg, die Richard de Montferrand von 1818 an erbaute, oder edler und reiner die Nikolaikirche von Engels in Helsingfors. In beiden Fällen kommt das griechische Kreuz in vier gleichmäßig ausgebildeten Tempelfronten zum Ausdruck. Die Voraussetzung dafür ist die freie Lage des Gebäudes, die unvergleichlich schön in Helsingfors durch eine starke Erhebung des Felsbodens gegeben war.

Aus der Fülle greifen wir nur wenige Beispiele heraus. Im Fortschreiten des Klassizismus wächst gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts die Verwendung der Säulenreihe. Sie umfängt im edelsten Gewande den 1808 begonnenen Bau der Pariser Börse (Abb. 164) von Brongniard (1739—1813) und verleiht der Sainte-Madeleine, die Napoleon von Barthélemy Vignon (1762—1846) errichten ließ, die Gestalt eines kolossalen, von korinthischen Säulen getragenen Peripteros (Abb. 161). Bewundernswert erweist sich in diesen und so vielen anderen Fällen der französische Geschmack, der sicher und fein das städtebauliche Gesamtbild berechnet. Die Madeleine wirkt so günstig wie möglich als Blickpunkt durch die Rue Royale

gesehen, deren Eingangsseiten an der Place de la Concorde die von Jacques-Ange Gabriel (1710—1782) errichteten klassizistischen Paläste des Marineministeriums und des ehemaligen Hôtel de Crillon bezeichnen. Unter den klassizistischen Baudenkmälern der Provinz verdient der Justizpalast in Lyon von Louis-Pierre Baltard (1764—1846) hervorgehoben zu werden (Abb. 165).

Der strengste und in seiner Eigenart selbständigste der Architekten des französischen Klassizismus war Jean-François Chalgrin (1739—1811), ein Schüler Servandonis. Von ihm rührt die Kirche Saint-Philippe-du-Roule her mit viersäuliger Vorhalle und ungewöhnlich stark ausladendem Hauptgesimse. Seine Meisterwerke sind das Odeontheater und der Triumphbogen auf dem Sternplatz. Das Odeon wurde 1799 an Stelle eines abgebrannten älteren Gebäudes errichtet. Es ist für seine heitere Kunstbestimmung ein fast zu ernster Quaderbau mit umlaufenden Pfeilerarkaden im Erdgeschoß, und weist wieder ein Hauptgesims von stärkstem Schattenschlag auf, über dem eine verhältnismäßig hohe Attika mit einer Reihe von Rundfenstern zu einem zweiten Oberstock entwickelt ist. Die Hauptfassade wird durch eine ungegiebelte achtsäulige Vorhalle ausgezeichnet (Tafel III). Der würdige Bau, ein echtes Volkshaus der Kunst, stellt noch heute alle anderen Theaterbauten von Paris in den Schatten. — Der Arc de l'Etoile, das weithin sichtbare napoleonische Siegesdenkmal, das den Abschluß der großartig ansteigenden Champs-Élysées bildet, wahrt den römischen Vorbildern gegenüber eine gewisse Selbständigkeit (Abb. 166). Die sehr breite Wandfläche seiner Schenkel dient zwei Hochreliefgruppen zur Aufnahme (Abb. 255, 297), von denen die „Marseillaise“ das bewunderte Hauptwerk Rudes ist. Die Dimensionen und die einfache Gliederung der Baumasse sind glücklich auf die Fernwirkung hin berechnet. Weit weniger selbständig, in den Hauptumrissen dem römischen Konstantinsbogen nachgebildet, nur — dem Zeitgeschmack folgend — schlanker, ist der Triumphbogen des Carrouselplatzes am Louvre, nach den Plänen von Percier und Fontaine 1805—1806 errichtet (Abb. 167). Diese beiden Künstler, ein unzertrennliches Freundespaar, sind es, die den Stil des Kaiserreiches zu völliger Entwicklung brachten. 1801 veröffentlichten sie ein Sammelwerk ihrer Entwürfe zur Inneneinrichtung, den „Recueil de décorations intérieures“, der zum großen Handbuch des style Empire geworden ist. In der Tat ist dieser Stil, ähnlich den ihm vorausgegangenen nach den französischen Königen benannten Stilen, eher eine Sache der Dekoration als der Architektur. Und hier, wo es sich viel mehr um Gebilde des Geschmacks als des schöpferischen Genies handelt, bewegt sich der französische Kunstgeist so recht in seinem Element. Im Vergleich zu dem Stil Ludwigs XVI., der in manchem als seine Vorbereitung gelten darf, ist der des Kaiserreichs bei gesteigerter Pracht feierlicher und repräsentativer. Die nach Möglichkeit treulich der Antike entlehnten Motive werden in den fürstlichen Gemächern in zierlicher Ausbildung und unter reichlicher Ver-

goldung gehäuft. Die Absicht der Künstler geht dabei auf die Steigerung der Eindrücke durch den starken Unterschied der schlichten Formen der Architektur und der Pracht ihrer inneren Ausstattung (Abb. 169—172, Tafel IV). Neben den Triumphbogen durfte zur Verherrlichung des neuen Imperators auch die Ehrensäule nicht fehlen. Es ist ein echt antiker Zug seines italienischen Geblütes in Napoleon, daß er sich mehr als irgendein anderer Fürst der neueren Zeit und beispielsweise im Gegensatz zu Friedrich dem Großen um die künstlerische Verewigung seines Ruhmes sehr bemühte. So ließ er denn durch die Architekten Gondouin und Lepère 1806—1810 zur Feier seiner Siege über Russen und Österreicher inmitten des Vendôme-Platzes die riesige Bronzesäule errichten, beträchtlich höher als ihr antikes Vorbild, die Trajanssäule. Die opulenten Trophäenreliefs am Sockel gehen für die Gesamtwirkung ebenso verloren wie alles einzelne der Reliefstreifen, die den Leib der Säule spiralförmig umwinden (Abb. 168).

Die säkulare akademische Verbindung von Paris und Rom sicherte im französischen Klassizismus der römischen Antike das Übergewicht, d. h. der Klassizismus Frankreichs ist in verfeinerter Form repräsentativ-prächtig, während die strengere Auffassung der Antike, die sich auf hellenische Muster stützt, vielmehr im germanischen Norden, in England, Deutschland und Dänemark Eingang fand. Eigentümliche Färbung erhielt dieser germanische Klassizismus schließlich durch seine Verbindung mit der nüchtern bürgerlichen Gesinnung des Protestantismus. Er wurde dadurch dem ursprünglichen Charakter des klassisch Antiken entfremdet. Von der verfeinerten Sinnlichkeit der Griechen, von der kraftstrotzenden Pracht der Römer ist in den Nachahmungen ihrer spätgeborenen Schüler im Norden wenig zu merken. Über dem Bemühen korrekter Abbildung erlosch nur zu leicht das Feuer der freien Gestaltung. Und was Goethe einst seinen italienischen Zeitgenossen zurief, mag mit besserem Rechte von seinen germanischen Stammverwandten gelten: „Hat nicht der seinem Grab entsteigende Genius der Alten den deinen gefesselt! Kriechst an den mächtigen Resten Verhältnisse zu betteln, flicktest aus den heiligen Trümmern dir Lusthäuser zusammen und hältst dich für Verwahrer der Kunstgeheimnisse, weil du auf Zoll und Linien von Riesengebäuden Rechenschaft geben kannst . . . So hast du deinen Bedürfnissen einen Schein von Wahrheit und Schönheit aufgetüncht.“

Zumal auf die Engländer trifft es zu. Von der Renaissance haben sie, seitdem ihr großer Baumeister Inigo Jones aus Italien heimgekehrt war, für ihre Architektur nur das Akademisch-Klassizistische abgenommen und im trockenen Sinne verstanden. Von den leidenschaftlichen Bewegungen des Barock wollten sie so wenig etwas wissen wie von der anmutigen Ausgelassenheit des Rokoko. Vielmehr blieb Palladio — nur ohne Palladios Feinheit und Beweglichkeit — von seinem ersten Erscheinen in England an der bewunderte Meister. Englische Architekten zogen mehr noch als die deutschen

nach Italien und vollends standen sie in ihren Quellenstudien griechischer Baukunst an erster Stelle in Europa. Das Werk, das Stuart und Revett 1762 über Griechenland veröffentlichten, die *Antiquities of Athens*, blieben während mehrerer Menschenalter das vielbefragte Vorbilderbuch hellenischer Baukunst. Und nach Stuart fanden noch manche Engländer, wie Cockerell, Henry W. Inwood, Basevi und Barry, den Weg nach Griechenland. Unter ihrem Einfluß vollzog sich seit der Spätzeit des achtzehnten Jahrhunderts allmählich eine Wendung vom Palladianisch-Römischen zum Griechischen in der Sphäre des englischen Klassizismus. Dabei bewährte sich in verschiedenem Sinne die eigentümliche Ausbreitungskraft dieses Stils. Er gewann unter dem Vorrecht seiner ausgeprägten Regel zunächst die Großen, die Träger weltlicher und geistlicher Macht, denen er sich durch adlige Pracht empfahl. Christopher Wrens St. Pauls-Kathedrale in London, 1675—1710 erbaut, wurde von den Engländern ernsthaft als ein Rivale der römischen Peterskirche angesehen. Der Adel bediente sich des Klassizismus für fürstliche Landsitze. Und hier erwies sich der andere Vorzug des Stils in seiner Anpassungsfähigkeit an das moderne Bedürfnis und die Ansprüche bequem-prächtiger Ausstattung der Innenräume. Nur verstanden es gerade die englischen Architekten weniger als ihre Gefährten auf dem Kontinent, diese Anpassungsfähigkeit völlig auszunützen, vielmehr bemühten sie sich, die fertig übernommenen Elemente antiker Dekoration für die Innenausstattung und die Prachtmotive der giebelgekrönten Säulenfront, der Kolonnade und der überwölbten Rotunde für die Fassade schematisch mit dem Nutzbau zu verbinden. Alle theoretische und historische Gelehrsamkeit vermochte indessen den Mangel an Feingefühl nicht zu ersetzen, demzufolge der englische Klassizismus es so oft versieht.

Zur doktrinären Verschärfung des Klassizismus trug der Umstand nicht wenig bei, daß neben ihm die Gotik als ein auf großer nationaler Überlieferung ruhender Stil nie völlig erlosch, vielmehr zugleich mit der letzten hellenisierenden Wendung des Klassizismus erst recht zu neuem Leben erwachte. Sodann aber meldeten sich neue Bestrebungen des Gartenstils, die dem Klassizismus in der Auswirkung auf die Umgebung der Bauten entgegenarbeiteten. Ein klassizistisch geschulter Architekt wie William Kent war zugleich der Erfinder des naturalistisch romantischen englischen Parkes, wobei gewiß seine ursprüngliche Ausbildung als Maler mitsprach und der berühmte Sir William Chambers, der Erbauer des Somerset House, betrieb die Einführung von Motiven des chinesischen Gartens, gestützt auf die Eindrücke, die er während seiner früheren kaufmännischen Tätigkeit in China empfangen hatte. Diese außerordentlich folgenreiche — für das ganze neunzehnte Jahrhundert vorbildliche — Auffassung von Gartengestaltung war nun für England deshalb so besonders bedeutsam, weil sich das Leben der maßgeblichen Kulturträger, der Aristokraten, eben auf dem Lande abspielte. Der englische Klassizismus, der eine Reihe seiner vorzüglichsten Denkmäler in den adligen Landsitzen fand, erhielt auf diese Weise seinen besonderen Charakter einer

aristokratischen Modesache. Ungeachtet seiner Verbreitung auch im Wohnhausbau der Städte wurde er nicht als die natürliche Formensprache der Nation empfunden. Vielmehr erwuchs, als er sich ausgelebt hatte, das eigentümliche Wesen der englischen Landbaukunst doch wieder aus den Wurzeln der Gotik und des Bauernhauses.

Die innere Dürftigkeit des englischen Klassizismus erweist sich vollends, wenn man die Innenarchitektur und das Mobiliar in Betracht zieht. Hier gibt es nichts, was sich der zierlichen Pracht der Percier und Fontaine oder unseres Erdmannsdorff vergleichen ließe. Die Ansätze eines Robert Adam zu einem nationalen Klassizismus in der Anlehnung an Ideen Piranesis reifen nicht zu selbständiger Bedeutung und werden gelegentlich in der Prätension einer besonderen britischen Säulenordnung geradezu komisch. Zu einem günstigeren Urteil gelangt man freilich, wenn man die kunstgewerblichen Erzeugnisse des englischen Klassizismus auf ihren Nutzwert hin ansieht. Sie sind praktisch und bequem, der rechte Hausrat für den auf der Grenze zwischen Aristokratie und kontinentaler Bürgerlichkeit stehenden „Gentleman“: Mahagonimöbel in den schlichten Formen, wie sie das harte Material verlangt und schweres Silberzeug mit blanken polierten Flächen. So hat dieses englische Kunstgewerbe sich zumal in Norddeutschland und den Niederlanden im eigentlichsten Sinne „eingebürgert“ und bis auf diesen Tag seine in zahllosen Nachahmungen bekräftigte Popularität bewahrt. Die Namen der englischen Möbeltischler, der Chippendale, Hepplewhite und Sheraton (Abb. 183) erfreuen sich demzufolge einer geschäftsmäßigen Berühmtheit, die man gern genialeren Meistern ihres Faches und ihrer Zeit gönnen möchte.

Im ganzen genommen, stellt sich die größte Leistung des Klassizismus in England wohl auf dem Gebiete des Städtebaus dar. In einigen Hauptstädten werden in der einheitlichen Gestaltung von Straßenzügen, Plätzen und Terrassen Wirkungen erzielt, die wenn auch nicht als großartig, so doch als der würdige Ausdruck eines mächtigen Gemeinwesens gelten dürfen. So in London die Adelphiterrasse der Brüder Adam, die gebogene Regentstreet und die Chesterterrasse von John Nash; in Edinburg, von der wundervollen Lage der Stadt unterstützt, die Straßenbauten der Oberstadt von James Craig und in und um Bath die Bebauung der Höhen von John Wood.

Die einzelnen Architekten erheben sich kaum zu europäischer Bedeutung. Es seien daher nur einige Namen hervorgehoben, die jedem, der England bereist hat, geläufig sind oder sein sollten, da ihre Träger in das Antlitz der Städte unvergeßliche Züge eingetragen haben. Als Hauptvertreter der älteren palladianischen Phase des englischen Klassizismus steht Sir William Chambers da (1726—1796), dessen Hauptwerk der riesige Behördenpalast des Somerset House an der Themse ist. Die dem Flusse zugewendete rückwärtige Südseite ist in ihrer Ausdehnung nicht beherrscht und wirkt ungeachtet der durchlaufenden, auf Rustikabögen ruhenden Terrasse eher wie eine Reihe von Palästen, denn als einheitlicher Bau. Anders zusammengefaßt und in

Flügelbauten kräftig gegliedert, nimmt sich die Eingangsseite am Strand aus, ein riesiger palladianischer Palast, der durch ein attikaartig über dem Kranzgesimse errichtetes niederes Obergeschoß gleich manchen englischen Bauten jener Periode etwas kopfschwer wirkt.

Der Beginn des neueren, von römischer Antike belebten Klassizismus wird durch das Brüderpaar Robert und James Adam (Robert A., der bedeutendere, 1728—1792) bezeichnet. Sie haben in vortrefflichen Aufnahmen eine wertvolle Veröffentlichung über den Palast Diocletians in Spalato herausgegeben und studierten jahrelang in Rom, wo sie sich mit Piranesi befreundeten. Weniger durch einzelne Monumentalbauten (Universität in Edinburgh) als durch ihre vornehmen Wohnhäuser und deren Einrichtung wurden sie bedeutsam, da sie für ihre Zeit dem nationalen Stil der Dekoration Art und Namen gaben (Abb. 173—176). Inmitten der durch die Adam eingeleiteten römisch-klassizistischen Periode steht der große Erweiterungsbau der Bank von England, nach den Plänen von Sir John Soane (1752—1837) errichtet (Abb. 182). Der für den äußeren Anblick eingeschossige Bau, mit korinthischen Säulen und Pilastern gegliedert, sieht aus, als wäre er mit seinem Fußgestell eingesunken, da die Säulen unmittelbar auf dem Boden stehen und das Hauptgesims wieder durch den in England beliebten Oberbau belastet wird.

Mit dem Erstarken der hellenisierenden Richtung wächst die Leidenschaft für die Säulenhalle. Sie verleiht einigen berühmten Londoner Bauten, der Nationalgalerie (von John Peter Gandy-Deering, 1787—1850), der Börse (von Sir William Tite, 1802—1873) und dem University College (von William Wilkins, 1778—1839) das Aussehen griechischer Tempel und entfaltet sich zu höchster Pracht in den pomphaften ionischen Säulenhallen des Britischen Museums (von Sir Robert Smirke, 1781—1867). Eine der eigensten Schöpfungen dieses späteren Klassizismus ist die High School in dem überhaupt von antikischen Gespenstern erfüllten Edinburgh (Abb. 180), eine Schöpfung von Thomas Hamilton (1784—1858). Die imposante Erscheinung mancher dieser Prachtbauten täuscht auf den ersten Anblick über die Unselbständigkeit ihrer Schöpfer, die sich dem prüfenden Auge in gewissen Unstimmigkeiten peinlich verrät. Es fehlt eben den Engländern das Feingefühl für die rechenmäßig nicht festzustellende Harmonie der Verhältnisse, die eine erste Voraussetzung für den bildet, der sich der klassischen Formsprache bedienen will; andererseits fehlt ihnen aber auch die Unbefangenheit, die es wagt, das fremde Vorbild im nationalen Sinne umzugestalten.

Die niederländische Baukunst wird in Belgien wie in Holland durchaus vom Klassizismus beherrscht, doch ohne daß sie dem Gesamtbilde der europäischen Architektur in diesem Zeitraum wesentliche nationale Beiträge hinzufügte. Für Belgien bleibt der französische Geschmack, von Barnabé Guimard, dem führenden Architekten der Brüsseler Oberstadt in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts getragen, maßgeblich. Seine späten und

bedeutendsten Vertreter sind zwei Schüler von Percier und Fontaine, Tilleman Frans Suys und Lodewijk Roelandt (1786—1864). Das Hauptwerk des letzteren ist die Genter Universität, in einem schon zur Renaissance neigenden Klassizismus erbaut (Tafel V). Holland, das mit einem nüchtern verbürgerlichten Backsteinklassizismus im achtzehnten Jahrhundert auf Norddeutschland und Dänemark Einfluß geübt hatte, bleibt der heimischen Überlieferung getreu und wird von dem hellinisierenden Klassizismus des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts kaum berührt.

In Deutschland setzt der Klassizismus, ungeachtet der enthusiastischen Wirksamkeit Winckelmanns, nicht sowohl unmittelbar durch Einwirkung aus Italien ein, als vielmehr auf dem Umweg über die westlichen Nachbarn, Franzosen, Niederländer und Engländer. Der Wille und Geschmack der Fürsten fällt mehr als in Holland und England entscheidend ins Gewicht und trägt das Seine dazu bei, um das Gesamtbild, namentlich der Architektur, mannigfaltig zu gestalten. Ihrem Rufe folgend ziehen französische Architekten in das Reich, obwohl Deutschland gerade in dem vorhergehenden Jahrhundert eine Reihe hervorragender Meister der Baukunst erlebt hatte. Doch es spricht keineswegs allein Laune der einzelnen Machthaber dabei mit, vielmehr die eigentümliche Begabung der Rasse und der Stämme. Unsere großen Architekten des späten siebzehnten und frühen achtzehnten Jahrhunderts, die Neumann, Dientzenhofer, Asam, Bähr und Pöppelmann waren Meister der leidenschaftlich bewegten Formen des Barock, wie denn die höchsten Kundgebungen deutscher Kunstbegabung immer wieder dem Ekstatischen zuneigen und die Spätformen der europäischen Stile darstellen. Und ferner waren sie allesamt mit Ausnahme des einen Schlüter, Süddeutsche. Die kühlere, regelstolze und rationalistische Strömung des Klassizismus fand dagegen ihre vornehmsten Vertreter — abgesehen von französischen Einwanderern oder Halbfranzosen wie den Gilly, Gontard und du Ry — bezeichnenderweise in Norddeutschen. Ja, die Norddeutschen schicken sich jetzt an, zum erstenmal in der deutschen Kunstgeschichte die Führung zu übernehmen. Von den Franzosen dürfen wir absehen. Die Klosterkirche d'Ixnards in St. Blasien und sein Schloßbau in Koblenz, die Schlösser in Mannheim und Benrath von Pigage, die Bauten Longuelunes in Dresden und de La Guépières in Stuttgart gehören viel mehr der französischen als der deutschen Kunstgeschichte an und liegen entwicklungsgeschichtlich vor der Phase, die uns beschäftigt. Sie bezeichnen jenen letzten Abschnitt des Spätbarock, da die Erregtheit sich beschwichtigt und in ein müdes Spiel mit antikisierenden Formen übergeht. Man redet vielmehr von der Antike, als daß man ihr ernst und ehrerbietig naht. — Außer Betracht bleiben für uns aus demselben Grunde auch die ausgezeichneten Architekten des großen Friedrich, Knobelsdorff und Gontard. Sie gehören beide noch der ablebenden Welt des Rokoko, nicht der neuen Bewegung an (vgl. Band XIII).

Auf diese Präludien folgt zu Beginn der siebziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts die veränderte Einstellung, die, des Gegensatzes und der Fremde bewußt, zu den hohen Mustern der Alten zurückkehrt, der Klassizismus im eigentlichen Sinn. Winckelmann verleiht diesem Bestreben die Weihe einer historisch-theoretischen Rechtfertigung; allein die unmittelbar wirksamen Anreger waren Palladio, Piranesi und die von ihm ausgehenden Engländer, in deren Sinne man die römischen Denkmale verstand. Von ihnen wurde man dann bald zu den Quellen klassischer Kunst in Griechenland weitergeführt.

An den Beginn stellen wir den Freiherrn Friedr. Wilh. von Erdmannsdorff (1736—1800), der zu Dessau im Dienste des ihm persönlich befreundeten Fürsten in aller Stille eine bedeutsame Tätigkeit entfaltete. Er war kein Mann der Zunft, verwahrte sich vielmehr gelegentlich ausdrücklich dagegen, für einen berufsmäßigen Baumeister zu gelten. Ein Kavalier und ein Mann von Geschmack, der nicht von der Akademie, sondern vom Ganzen des Lebens ausging und ebendarum den Zünftlern überlegen. Er selbst scheint sich zeit-
lebens eher für einen Dilettanten angesehen zu haben und führte sein Verdienst mit bescheidenem Freimut auf die von ihm benützten Muster zurück. Sein Werk freilich bezeugt eine in aller Leichtigkeit des Ausdrucks starke und konsequente Persönlichkeit. Auf wiederholten jahrelangen Reisen hatte er sich in Italien vom Liebhaber und Kenner allmählich zum Künstler entwickelt. Mit seinem Fürsten hatte er sich lange in England aufgehalten und auf den großen Landsitzen des britischen Adels das Ideal einer herrenmäßigen Existenz gefunden. Da nun sein fürstlicher Freund, der Herzog Friedrich Franz von Anhalt, das Verlangen trug, sich nahe seiner Residenz einen Landsitz ähnlicher Art zu schaffen, so wurde Erdmannsdorff gleichsam spielend, durch das Bedürfnis, zum Architekten. Aus genauer Kenntnis des höfischen Lebens, an dem er selber teilhatte, mit den Gewohnheiten und Ansprüchen seines Fürsten völlig vertraut, fand er sich imstande, gerade das für diesen Fall Angemessene zu bezeichnen und selber zu gestalten. Inwieweit dabei eine heimliche Wechselwirkung stattgefunden habe, der Fürst auf ihn oder er vielmehr auf den Fürsten eingewirkt habe, ist nicht auszumachen. (Erdmannsdorff war seinem gleichaltrigen Herrn gegenüber von pädagogischem Ehrgeiz nicht frei, aber geschickt genug, es sich nicht merken zu lassen.) Genug — das Resultat ist ein ungewöhnlich harmonisches. Der hohe Vorzug der Schöpfungen Erdmannsdorffs besteht darin, daß sie frei von jedem falschen Pathos, die sonst bei Fürstensitzen üblichen großen Gebärden streng vermeidend, im besten Sinne zeitgemäß sind. Er begann 1768 mit der Einrichtung eines Saals im Stadtschloß zu Dessau als Innenarchitekt und hat auch fürderhin sein Bestes wohl als solcher gegeben. Es folgte als sein Hauptwerk der Schloßbau zu Wörlitz mit verschiedenen in den weitläufigen Parkanlagen verstreuten kleineren Schmuckbauten, später kamen für prinzhliche Wohnbedürfnisse die Schlösser Luisium und Georgium in Dessau hinzu; zwischendurch, Ende der achtziger Jahre, wurde er nach Berlin berufen, um im Wettbewerb mit dem gleichzeitig

beschäftigten Gontard die Königskammern des Schlosses und in Sanssouci das Wohn- und Sterbezimmer Friedrichs des Großen neu einzurichten.

Als Architekt folgt Erdmannsdorff englisch-palladianischen Mustern. Sein Wörlitzer Schloß (Abb. 184) spiegelt mit einigen Varianten den von Chambers erbauten Landsitz des Earl of Abercorn zu Gredingston wider. Der einfache zweistöckige Bau ist an seiner Gartenfront mit einer viersäuligen korinthischen Giebelvorhalle ausgezeichnet. Über dem Walmdach erhebt sich ein mit flacher Kuppel gedeckter Aussichtssaal, ein Belvedere. Dasselbe Motiv wiederholt sich bei den kleineren Schlössern Luisium und Georgium. Nicht als schöpferischer Gestalter, vielmehr in dem unbeirrt feinen Gefühl für die Verhältnisse und für die rechte Einordnung in die gärtnerische Umgebung bewährt sich Erdmannsdorff als Architekt (Tafel VI). Seine Innenarchitektur nährt sich an römischen Vorbildern der Grottesken und berührt sich in Einzelheiten mit Piranesi und den von ihm inspirierten Adams, übertrifft aber beide an bezaubernder Anmut (Abb. 185—187). Als eine Besonderheit bevorzugt Erdmannsdorff ein in Stuck geformtes plastisches Wandornament. Inwieweit er bei der Gartenarchitektur des mit Recht berühmten Wörlitzer Parks mitgewirkt habe, ist schwerlich zu ermitteln. Keinesfalls aber ging er auf die romantisch gotisierenden Bauphantasien seines Herrn ein, der solche Pläne vielmehr seinem Baudirektor Hesekei anvertrauen mußte (vgl. Abb. 234).

Eine dem Wörlitzer Schloß motivisch verwandte Gestaltung finden wir pomphaft erweitert in dem durch seine prachtvolle Lage ausgezeichneten Schloß zu Wilhelmshöhe (Abb. 190). Der an sich weder bedeutende noch eigenartige Bau im Stil des englischen Klassizismus geht auf die Pläne von Simon-Louis du Ry (1726—1799) zurück. Der mittlere Hauptteil wurde dann nach dem Entwurf von Heinrich Christoph Jussow (1754—1825) ausgeführt und erst 1792 vollendet. Später kamen die unorganisch eingefügten Verbindungsbauten zwischen den drei einzelnen Baukörpern hinzu. Die prächtige Einrichtung der Empfangsräume folgt französischem Muster.

Während Erdmannsdorff und du Ry noch im Bereich der römischen Antike und ihrer englischen Interpreten blieben, versuchte man in Berlin bereits die durch Stuart und Revett vorbereitete Annäherung an die strengeren griechischen Formen. Der repräsentative Meister dieses Fortschritts war Karl Gotthard Langhans (1732—1808), kein genialischer Führer, aber geschickt und beweglich, einer, der die Witterung für kommende Dinge besaß. Seine durch keine lebendige Anschauung, nur durch Abbildungen gewonnene Vorstellung von griechischer Antike befähigte ihn wenigstens zu einem außerordentlichen Bau, dem populärsten seiner Zeit in Deutschland, dem Brandenburger Tor in Berlin (Abb. 192). Die Reihe der sechs mächtigen dorischen Säulen mit ihrer Attika, auf der als Bekrönung die Siegesgöttin ein Viergespann lenkt (Abb. 280), ist nicht nur der würdigste Abschluß der Stadt und der als Triumphstraße aufgefaßten Linden, sie ist auch das verdiente Denkmal der Nachwelt für Friedrichs des Großen Heldenzeit. Weit davon entfernt, die

Abweichungen von der griechischen Norm zu bemängeln, sehen wir vielmehr in ihnen die naiv umbildende Kraft des Zeitgeschmackes. Es ist eben nicht das Klassische in ängstlicher Wiederholung, sondern preußischer Klassizismus vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts in jener eigentümlichen Mischung von strenger Größe und Feinheit, die fortan ein Menschenalter lang für die Architektur Berlins bezeichnend blieb — eine Mischung, in der etwas vom Geiste des großen Königs weiterzuleben scheint. Ein Glück für Langhans war es, daß er in Schadow einen großen gleichgestimmten Bildhauer fand, der von jungem Enthusiasmus getragen, das Beste seiner Kunst zum Schmucke des Tores beitrug — in den Reliefs der inneren Torwände leider nur an verborgener Stelle. Als eine besondere Feinheit ist die Ausbildung der Attika zu würdigen, an deren Vorderseite eine langgestreckte Stufenfolge zur Höhe des reliefgeschmückten Piedestals hinaufführt, auf der die Quadriga steht.

Der dorische Stil, dessen sich Langhans hier, wenn auch in gemilderter Form, bedient hatte, fand jetzt als die strengste der antiken Ordnungen bevorzugte Aufnahme. Langhans selber freilich verfolgte ihn durchaus nicht in seine Konsequenzen; er vollendete das von Gontard begonnene Marmoralais in einem gefällig beweglichen Klassizismus der Inneneinrichtung (Abb. 193) und verwendete für den Turm der Marienkirche gar gotische Motive. Schlichter und folgerichtiger gibt sich die Persönlichkeit David Gillys (1748—1808), des Abkömmlings einer der Berliner Hugenottenfamilien, der sich an den stammverwandten französischen Vorbildern geschult hatte. Von seinen zahlreichen Bauten ist wenig mehr erhalten, doch gibt uns das für den Verlagsbuchhändler Vieweg in Braunschweig erbaute Haus einen deutlichen Begriff seiner kräftig charaktervollen Art (Abb. 197). Es ist eines der würdigsten Denkmale des bürgerlichen Wohnhausbaus seiner Zeit. Für den Kronprinzen, späteren König Friedrich Wilhelm III., baute er das Landschloß Paretz. Die äußerste Einfachheit, die der Prinz, dem Zeitgeschmack vorausseilend, begünstigte, vertrug sich recht wohl mit der Anmut der inneren Ausschmückung (Abb. 195, 196). In dem Naturalismus der Wanddekoration verrät sich gelegentlich keimhaft eine dem herrschenden Stil sonst wenig gemäße Romantik. Gilly, der auch schriftstellerisch sich namentlich für die Landbaukunst und für bautechnische Fragen betätigte, trat besonders für eine vereinfachte und verbilligte Form gewölbter Dächer durch Anwendung eines von Philibert de l'Orme angewendeten Holzbohlenverbandes ein. Er kam damit dem Geschmack der Zeit entgegen, der das über dem Halbkreis konstruierte Tonnengewölbe begünstigte.

Und nun, im letzten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts, erreicht der Klassizismus in Deutschland seine Reife in dem Wirken zweier Berliner Architekten, die als seine reinsten Vertreter dastehen, Friedrich Gilly und Heinrich Gentz. Beide wurden nicht alt; ihre kurze Lebenszeit begrenzt aber ziemlich genau die Periode der Stilhöhe, die wie immer so auch hier nicht lange dauerte. Die Aneignung antiker, und zwar hellenischer, Bauformen hat sich

vollendet, so daß ihre Übung als der Ausdruck des eigenen Wesens wie selbstverständlich vor sich geht. Die Sehnsucht ist gestillt, das Bewußtsein, einer vor Jahrtausenden versunkenen Welt gegenüberzustehen, hat sich verloren, Helena, das Gespenst griechischer Schönheit, vermählt sich dem Genius des neuen Jahrhunderts. Die mutwilligen Geister des Rokoko, die noch bei Erdmannsdorff und Langhans ihre Kurzweil trieben, sind spurlos verschwunden, und das gotische Wesen, das sich als eine Begleiterscheinung hartnäckig behauptet, wird ferngehalten oder durch das Medium klassischer Überzeugung betrachtet, wo es sich dann wunderlich rektifiziert ausnimmt.

Versuchen wir es, den neuen Stil zu charakterisieren. Er darf wirklich neu genannt werden, obwohl er sich der alten Sprache bedient und mit vielen Übergängen erreicht wurde. Zunächst ist das Verhältnis zum Raum entgegengesetzt dem im vorhergehenden spätesten Barock*. Bisher hatte die Architektur ihr höchstes Ziel in der Gestaltung von Räumen gefunden, in ausschwingenden Räumen, die zu Durchblicken und Ausblicken in andere Räume einluden. Jetzt werden Körper der einfachsten Flächenbegrenzung gebaut; kubische Körper, die mit Kugelsegmenten oder Zylindersegmenten, als welche sich Kuppeln und Gewölbe darstellen, zusammengefügt werden, Baukörper, die den Raum und seine Wirkungen ignorieren. Nichts mehr von dem unlängst noch beliebten geistreichen Versteckspiel mit den Lichtquellen. Das Licht fällt hart und reichlich durch rechteckig oder im Halbkreis geschlossene Fenster in Hallen und Gemächer. Die einfachsten rationalen Bogenlinien und -flächen werden neben der Geraden und der Ebene angewendet. Die irrationalen Kurven des Barock werden jetzt als unklar und folglich unschön empfunden. Denn strenge Deutlichkeit ist oberstes Gesetz geworden. So werden die Geschosse gern durch starke und scharfkantige Friesstreifen gegeneinander abgesetzt. Der plastische Schmuck, in Gestalt von zierlich aufgesetzten oder kastenartig in die verputzte Mauerfläche eingeschnittenen Reliefs, bezeichnet, sparsam verteilt, die Akzente des Gebäudes. Nie vorher und nie nachher ist die glatte Wandfläche so bewußt zu Ehren gebracht worden. Die erste damit erzielte Wirkung ist Größe.

Der Form entspricht die Farbe. Barock und namentlich Rokoko hatten in immer delikateren Farbenkombinationen geschwelgt, deren Feinheit unsere an gröbere Nahrung gewöhnten Sinne kaum noch nachzukosten, geschweige denn nachzumachen vermögen. Und die Übergangszeit des Louis XVI oder unseres Erdmannsdorff und Langhans lieferte zu den sublimen Farbenschmäusen immer noch ein zartes Nachgericht. Jetzt wird das alles wie ein fader Schnickschnack verworfen. Das Weiß — nicht als Farbe wie im Rokoko, sondern als Tünche — erlebt sein großes Zeitalter. Ihm vermählt sich, je nach Vermögen spärlicher oder reichlicher, das gelbe Metall, Gold oder Messing, in der Innenausstattung; dazu kommen die Grundfarben in knalliger Reinheit: Ultramarinblau, Krapprot, Chromgelb, ein helles Kupfergrün. Sie nisten in den

* Vgl. hierzu: Siegfried Giedion, *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*. München 1922.

Kassetten der Gewölbe, im Hintergrund der Reliefs. Die Wände in fürstlichen Gemächern decken echte oder imitierte Marmorplatten oder seidene Behänge und Tapeten in starkem Purpur. Der Farbensinn ist auf einmal überaus robust, sogar primitiv geworden.

Am Äußeren der Bauten spielt die Säule eine starke Rolle, selbstverständlich in schwerer dorischer Form ohne Basis, oft unkanneliert, bisweilen zu Tempelhallen gereiht, bisweilen paarweise isoliert als Torwächter. Als Denkmalform wird der Obelisk beliebt, wie denn überhaupt Ägypten noch etliches an Sphinxen und Pyramiden zum Schmuck der Anlagen beisteuert.

Während nun die verflossene Barockzeit überall danach trachtete, Gesamtwirkungen herzustellen, indem sie auch die Natur zwang, in den Dienst ihrer Baumeister zu treten (in Gartenhöfen, Blumenparterres und architektonisch beherrschten Parkanlagen), war der neue Klassizismus vielmehr so gesonnen, daß er seine kubischen Gebilde durch Isolierung hervorhob, indem er sie — bei Landbauten — in eine künstliche Wildnis, den englischen Park, stellte oder doch gern mit Grünanlagen umgab. Darin dürften wir eine romantische Begleitung der antikischen Melodie erblicken, wovon noch später die Rede sein wird.

Die würdig schlichten Baudenkmale dieses Stils sind, über ganz Deutschland verstreut, noch ziemlich reichlich erhalten, provinziell mannigfaltig, in Mitteldeutschland und in Berlin zierlicher, im Südwesten und im nordöstlichen Küstengebiet, namentlich in Mecklenburg, bisweilen auffallend plump. Wir beschränken uns auf die Künstler. Den größten unter ihnen, Friedrich Gilly (1772—1800), können wir nur aus seinen Entwürfen kennenlernen, denn sein einziger erhaltener Bau, die Meierei beim Schloß Bellevue, gibt keinen Begriff von seiner Begabung. Die Bewunderung der Zeitgenossen erwarb er sich durch seinen Entwurf für das Denkmal Friedrichs des Großen (Abb. 198). Bald nach dem Tode des Königs begannen die Überlegungen für seine monumentale Ehrung, die nach einem früheren ergebnislosen Versuch nun 1796 zu einem neuen Wettbewerb führten, an dem sich fünf Künstler der Berliner Akademie beteiligten. Den größten Gedanken brachte Gilly zum Ausdruck. Er plante auf mächtigem reichgegliederten Stufenbau einen dorischen Tempel mit achtsäuliger Stirnseite, der dem Standbild des Königs Aufnahme gewähren sollte. Der breitgelagerte Bau sollte, von Sphinxen und Obelisksen feierlich umstellt, auf dem Leipziger Platz errichtet werden, nahe dem in schweren Blockformen neu geplanten Potsdamer Tor als eine erhabene Grenzmarke der Stadt. Über dem Scheitel des Torbogens sollte eine Quadriga zu stehen kommen, während links und rechts vom Tore Säulenreihen den Platz begrenzten. Auf eine weitere architektonische Gestaltung der Umgebung des Denkmals war verzichtet (das Projekt überstieg ohnehin die erreichbaren finanziellen Mittel), vielmehr war durch bogenförmig herumgeführte Baumreihen die Anlage isoliert. Der Plan ist der großartigste, den die Baukunst in neuerer Zeit für ein Denkmal hervorgebracht hat — ein Tempel des Ruhmes auf einem zur Architektur umgestalteten Hügel. Dieser Grundgedanke hat lange nach-

gewirkt und spiegelt sich z. B. im Aufbau der Berliner National-Galerie und in der Walhalla zu Regensburg. Eine Frage, die nicht die Genialität des Entwurfes, wohl aber die Möglichkeit seiner Ausführung betrifft, ist die, ob sich die beabsichtigte Wirkung in einer dem Wandel und der Erweiterung ausgesetzten Großstadt überhaupt je hätte durchsetzen lassen. — Das einzige Gebäude, das Berlin bis in die neueste Zeit von Gilly bewahrt hat, das ehemalige Palais Solms-Baruth in der Behrenstraße (Abb. 199), hat leider dem Neubau der Nationalbank weichen müssen. Das Pathos des großen Architekten finden wir auch hier wieder. Der Mittelteil mit dem Portal wird von zwei pylonenartigen Vorlagen flankiert, ein breites kahles Friesband trennt das rustizierte Erdgeschoß vom Obergeschoß. Profilierung und Schattenschlag waren sehr maßvoll, der plastische Zierat streng. Die wenigen in Zeichnungen enthaltenen Entwürfe Gillys (namentlich zu einem Theater und zu Villenbauten) lassen die Größe des Verlustes ahnen, den sein früher Tod bedeutete. Denn in keinem verkörperte sich so stark, rein und lebendig der Wille der Zeit wie in ihm. Wie er in den einfachsten Grundformen der Architektur seine Bauten konzipierte, so fühlte er sich Manns genug, sie beseelend bis ins einzelne ihrer Ausschmückung zu durchdringen und schuf z. B. mit feinstem Verständnis Vorlagen für das Relief, die ein Schadow nicht verschmähte (für die Neue Münze) auszuführen.

Neben Gilly steht der um wenige Jahre ältere Heinrich Gentz (1766 bis 1811), ihm eng befreundet und, wenn auch nicht ihn in tieferem Sinne ergänzend, so doch die Hinterlassenschaft seines Genius bereichernd. Denn beide sind einer Gesinnung, nur erweist sich Gentz als die minder großartige, zartere Natur. Auf einem mehrjährigen Aufenthalt in Rom vorgebildet, an den sich kürzere Studienzeiten in London und Paris schlossen, ließ sich Gentz 1795 in Berlin nieder. Hier baute er als sein Hauptwerk die 1886 abgebrochene Alte Münze (Abb. 200) und das Prinzessinnenpalais nebst dem Verbindungsbogen an das königliche (später kronprinzliche) Palais (Tafel VIII). 1800 folgte er für mehrere Jahre einem Rufe nach Weimar, um dort an dem Neubau und der Einrichtung des herzoglichen Schlosses mitzuwirken (Abb. 202). Sein letztes Werk, an dem er mit Schinkel zusammen arbeitete, ist das Mausoleum zu Charlottenburg (Tafel IX).

Die Münze, die gleichzeitig die mineralogischen Sammlungen und die Bauakademie aufnehmen mußte, war ein hochragender dreigeschossiger Bau mit rustiziertem Erdgeschoß, über das ein breiter Figurenfries, nach Friedrichs Gillys Skizze von Schadow und seinen Schülern ausgeführt, gelegt war. An der Fassade waren die beiden Obergeschosse in einem Mittelrisalit durch ein hohes Rundbogenfenster, das sein Licht ins Treppenhaus warf, in eines zusammengezogen. Die Vertikale war nur hier betont, im übrigen stellte sich unter starker, durch den eingeschobenen Zophoros noch unterstrichener Betonung der Horizontalen das Gebäude als aus drei übereinander gelagerten Schichten zusammengesetzt dar. Der Fries, der auf das jetzige Verwaltungs-

gebäude der Münze übertragen wurde, ist ein Meisterwerk für sich. Das Ganze des Gebäudes entbehrt indessen jenes Eindrucks der Notwendigkeit, den jede vollkommene Lösung erweckt. Das Prinzessinnenpalais, dessen fein abgewogene palladianische Pilasterfassade durch den Zusammenhang mit dem königlichen Palais bestimmt war, ist nur als der Anfang eines größeren Palastes anzusehen, von dem es ein seitliches Risalit bedeuten sollte. — Die Schloßeinrichtung in Weimar legt einen Vergleich mit Erdmannsdorff nahe. So vortrefflich Gentz seine Aufgabe auch gelöst hat (sein Treppenhaus ist eines der besten seiner Zeit), so behält Erdmannsdorff doch den Vorzug größerer Lebendigkeit und Anmut. Abgesehen vom Schloßbau wurde Gentz noch mit mehreren Aufträgen in Weimar festgehalten, baute das Lauchstädter Sommertheater, das für Festlichkeiten bestimmte Schießhaus (Abb. 201) und richtete einen Festsaal im Stadthaus ein. Der letzte Bau, den er entworfen hat, das Mausoleum für die Königin Luise, ist schlechthin ein Meisterwerk. Man hat es lange Zeit Schinkel zugeschrieben, doch ist vielmehr anzunehmen, daß Schinkel nur als Mitarbeiter an der Ausführung von Gentzens Entwurf beschäftigt war. Gentz hatte jedenfalls den kleinen dorischen Tempel von vornherein geplant, während Schinkel zunächst an eine gotische Kapelle (vgl. Tafel X) gedacht hatte*. Es mag sein, daß etwas von der wohlklingenden Harmonie des kleinen Tempels, z. B. die schlankere Bildung der Säulen, auf Schinkels Mitwirkung zurückzuführen ist. Der Vorwurf, daß Gentz zu schwerfällig in seinen Formen sei, wurde alsbald nach seinem Tode und schon vorher laut; er traf aber nicht so sehr den Künstler als vielmehr die Höhe des hellenisch-preußischen Klassizismus, die er vertrat. Der Geschmack wandelte sich bereits wieder und man konnte vergleichend auf das Genie Schinkels hinweisen.

Die Einwendungen, die Gentz noch gerade zu hören bekam, konnten mit ungleich besserem Rechte auf seinen süddeutschen Altersgenossen angewendet werden, der in Karlsruhe den Sitz seiner sehr ausgebreiteten Tätigkeit fand, auf Friedrich Weinbrenner (1766—1826). Ihm ist das selten gewährte Glück zuteil geworden, einer ganzen Stadt den Charakter seiner Architektenpersönlichkeit aufzuprägen. Dabei begünstigte es ihn, daß der Bebauungsplan Karlsruhes, eine der typischen Schöpfungen der absoluten Monarchie, in seiner rationalistischen Übersichtlichkeit dem Klassizismus entgegenkam. So ist denn der Eindruck des Weinbrennerschen Karlsruhe durchaus harmonisch. Das Schloß, von dem die Straßenzüge ausstrahlen, herrscht in jedem Betracht. Die gleichförmigen Häuser der Untertanen, die es am Schloßplatz mit einer Arkadenreihe im Halbkreis umstehen, scheinen ihm demütig aufzuwarten. Die Hauptachse der Stadtanlage, die Schloßstraße, ist mit öffentlichen Gebäuden, Kirchen und Palästen und einer Pyramide, als zentralem Denkmal, angemessen ausgestattet. Überall hat Weinbrenner es verstanden, die Baumassen zu organisieren. Im einzelnen betrachtet, stellt sich sein aus Rom geschöpfter Klassizismus als naiv verdeutscht dar, breit und nüchtern,

* Vgl. A. Döbber, Heinrich Gentz. Berlin 1916.

bescheiden profiliert und schwunglos, spießbürgerlich. Dem langgestreckten Rathaus mit drei Risaliten bei sechsundzwanzig Fensterachsen steht der rotgrüne Blumenschmuck der Fenster und Balkone, mit dem es allsommerlich verziert wird, sehr wohl an; man möchte es dann einem ländlichen Gasthaus vergleichen. Seine evangelische Kirche, ein Tempel mit einer überschlanken korinthischen Säulenreihe an der Giebelfront und einem an die Rückseite verbannten Glockenturm, ist geschickt mit niederen Seitengebäuden zu einer Gruppe vereinigt (Abb. 204); sein markgräflisches Palais ist in glücklicher Anpassung an Weite und Rundung des Platzes mit einer konkaven Front ausgestattet (Abb. 205). Doch erheben sich die Vorzüge seiner Bauten kaum über eine günstige Allgemeinwirkung im Stadtbilde. Weinbrenners Klassizismus nimmt sich neben dem gleichzeitigen der Gilly und Gentz altfränkisch aus und ermangelt durchaus des feineren Gefühls für den Rhythmus der architektonischen Gliederung. Seine Giebel sind steil, von mageren Gesimsen umgeben, seine Inneneinrichtung ist ziemlich dürftig und unter den unausgeführten Entwürfen für Bauten und Denkmäler finden sich Dinge von erstaunlicher Schwerfälligkeit.

Unter den süddeutschen Denkmalen des Klassizismus sei als eine musterhafte und eigenartige Prägung seines besonderen Charakters das Würzburger Zuchthaus von Peter Speeth hervorgehoben (Abb. 203). — Von seiner glänzenden Seite zeigt sich der Klassizismus in der inneren Ausstattung einiger Schlösser. Napoleon hatte mit seinen Architekten Percier und Fontaine die Parole für eine frostig offizielle Prächtigkeit ausgegeben. Freilich dürfen diese hellen Säle mit ihren Intarsien und Reliefs, ihrem Purpur und Gold nicht der lebenswürdigen Verschwendung des Rokoko verglichen werden. Als weitere Beispiele nennen wir die damals neu ausgestatteten Gemächer der Schlösser von Kassel, Wilhelmshöhe, Stuttgart, Würzburg und München (Abb. 188, 189, 191, 206, 221).

Vollendung und Auflösung zugleich bedeutet für den deutschen Klassizismus Karl Friedrich Schinkel (1781—1841). Man sagt von ihm zu wenig, wenn man ihn den größten deutschen Architekten seiner Zeit nennt; er war der größte, den das neunzehnte Jahrhundert überhaupt hervorgebracht hat. Sein Vermögen erhob sich bis zu jenen Höhen, in denen sich die großen Künstler über die Grenzen von Jahrhunderten und Vaterländern hinweg brüderlich begrüßen. Seinen Vorgängern und dem ganzen historischen Denkmalsvermögen gegenüber erwies er sich als überlegen durch die Unbefangenheit und Leichtigkeit, mit der er über sie verfügte — eine Leichtigkeit, der indessen nichts ferner lag als dreiste Überhebung. Vielmehr sehen wir in ihm eine unter Deutschen gar seltene Mischung von edlem Maßhalten und Anmut. Neben seiner Elastizität erscheint sein großer Lehrer Friedrich Gilly als zeitlich beschränkt. Schinkel ist nicht nur Persönlichkeit, er ist ausgesprochener Individualist mit allem Reichtum und verstecktem Widerspruch eines solchen, und ebendeswegen deutsch und der Auflöser der klassisch-klassizistischen

Norm. Darin erweist sich die Romantik seiner Natur, nicht in seinen gotischen Anwendungen oder in seinem Verhältnis zur Landschaft. Gern gestehen wir, wie unser pedantisches Bedürfnis, zu klassifizieren, wieder einmal vor dem Genie versagt. Das wäre ein lächerlicher Streit, ob Schinkel den Klassizisten oder den Romantikern beigezählt werden müsse, da er beides in einem ist. Wohl aber ist es nicht müßig, daran zu erinnern, daß wir auch in diesem Falle wieder beobachten, wie die deutsche Kunstbegabung gerade in der Spätzeit eines Stils ihr Höchstes und Eigenstes leistet.

Schinkel ging von Friedrich Gilly aus, dem er sich innig anschloß, so daß der alte Schadow in ihm dessen Naturwiederholung zu sehen vermeinte. Allein wie anders stellte er sich alsbald zur Antike! Im Gegensatz zu Gentz bekümmerte er sich auf seiner italienischen Studienreise (1803—1804) viel mehr um mittelalterliche, malerisch-phantastische Bauten als um die Tempel von Sizilien und Pästum, die ihm seiner Meinung nach nicht viel Neues zu sagen hatten. Seine Studienmappen füllten sich mehr mit Landschaftsskizzen als mit architektonischen Aufnahmen. Und so gerüstet, sah er sich imstande, seinen Unterhalt als Maler zu erwerben, da ihm nach der Rückkehr in die Heimat die Ungunst der politischen Lage die Betätigung als Architekt versagte. Es ist sogar gefügt, in einer Würdigung Schinkels mit seinen Gemälden zu beginnen, da sie es uns zeigen, wie sehr er gewohnt war, das Bauwerk im Zusammenhang mit seiner landschaftlichen Umgebung aufzufassen; in allen diesen Bildern spielt die Architektur eine Hauptrolle. Als Maler geht er von der klassischen Überlieferung der Claude und Poussin aus und hält z. B. gern an dem Schema der seitlichen Vordergrundkulissen fest, zwischen denen sich der Blick in lichte Fernen verliert. Dann wieder rückt er — mit dem besten Erfolge in seinen Bühnendekorationen — das Schwergewicht der Komposition in die Mitte. Immer aber steigert er die Mittel der Schule zu phantastisch-romanischen Wirkungen durch die Rolle, die er dem Licht zuweist, das er gern aus dem Hintergrund nach vorne führt und oft auch durch die schwelgende Laune, mit der er seine geträumten Architekturen formt. Seine Bühnendekorationen gehören zu den bedeutendsten, die wir kennen, und sind für seine Entwicklung keineswegs gleichgültig, denn wir wissen es auch aus anderen Beispielen, daß die Theatermalerei nicht die schlechteste Vorbildung für den Architekten bedeutet (Abb. 208).

Auch in der Plastik hat sich Schinkel versucht und bei seinen Bauten ähnlich seinem Lehrer Gilly den Bildhauern vorgearbeitet, indem er ihnen die Umrisse ihrer Aufgaben skizzierte. Wir heben es hervor, weil es uns bestätigt, was auch seine Gemälde erkennen lassen, daß er jene anschauliche Vorstellung von den Verhältnissen des menschlichen Körpers in sich trug, die eine der Voraussetzungen der höheren Baukunst ist. Zu der Fülle der Gaben war ihm nun noch als schönstes Geschenk der Götter die Heiterkeit des Gemütes verliehen, die sich in seinen Werken spiegelt und ihnen bei allem Adel etwas Gewinnendes verleiht.

Schinkel war zu unserem Glücke vielfach beschäftigt und einflußreich, allein was hätte er unter besseren Vorbedingungen der Welt bedeuten können! Die Zeit, in die das Schicksal ihn stellte, war der Ausnützung seiner großen Gaben wenig günstig. Überall fehlte es an Geld, und obendrein machte ein rechtschaffen beschränkter Monarch seinen ernüchternden Einfluß geltend. Immer war es der Regierung zuviel, was Schinkel gewollt hatte. Wieder und wieder mußte er seine Pläne umarbeiten mit dem stets gleichen Erfolge, daß der billigste gewählt wurde. Beim Bau des Alten Museums brachte er es fertig, seinen Bauherrn mit einer Ersparnis von 110000 Talern zu erfreuen. Für den Neubau des Schauspielhauses war er auch noch durch die Vorschrift, die alten Grundmauern des abgebrannten Langhansschen Theaters zu benützen, beschränkt. Sehr vieles gelangte überhaupt nicht zur Ausführung, darunter eine seiner allerschönsten Schöpfungen, das für die Kaiserin Charlotte von Rußland geplante Lustschloß Orianda an der Küste der Krim (Abb. 211). Schließlich aber und vor allem wurde er fast ein Jahrzehnt seiner frischesten Mannesjahre hindurch seinem Architektenberufe durch die Not der Zeit entzogen. Somit haben wir in seinen ausgeführten Bauten nur einen Teil der in ihm ruhenden Verheißungen zu erblicken. Er starb mit sechzig Jahren zu früh für uns, nachdem er seinem Berufe durch schweres Siechtum schon über ein Jahr zuvor hatte entsagen müssen.

Von seiner großen italienischen Studienreise zurückgekehrt, begann Schinkel seine architektonische Betätigung in Berlin mit gotischen Entwürfen (Abb. 209), in denen er indessen das geheiligte Strebesystem unbefangen durch starke Betonung der Horizontalen durchkreuzte. Man glaubt den Widerhall Italiens zu vernehmen. Sein größter Baugedanke verkörperte sich damals im Plan eines gotischen Domes auf dem Leipziger Platz als eines Denkmals der Befreiungskriege. Für das Mausoleum in Charlottenburg entwarf er eine dreischiffige gotische Kapelle mit Gewölberippen, die sich zu Palmenzweigen ausbreiteten, und mit einem über die Maßen ungotischen Beleuchtungseffekt durch rosenfarbene Fensterscheiben, die ihr Licht auf weißen Marmor ergießen sollten (Tafel X). Später hat er dann noch hin und wieder gotische Formen angewendet, am reinsten wohl in der Kapelle zu Peterhof, sonst auch an die englische Schloßarchitektur erinnernd, z. B. im Schlosse Babelsberg oder im Schlosse Kurnik in Polen (Abb. 212, 213). Es sei auch darauf hingewiesen, daß die Dombaumeister von Köln, denen die Vollendung des mittelalterlichen Riesenfragmentes zugewiesen wurde, aus Schinkels Schule hervorgegangen sind. Er selber aber wandte sich bald wieder dem Klassischen zu, da er zu der Überzeugung gelangt war, daß die Gotik sich mit den Ansprüchen des modernen Lebens nicht wohl vertrüge.

Seine Hauptwerke stellen sich alle als neugeschaffene vorbildliche Lösungen älterer Aufgaben dar. Das früheste unter ihnen ist die Neue Wache unter den Linden (Tafel XI). Ein kleines Trutzkastell von quadratischem Grundriß, durch vier Eckpylonen stark zusammengefaßt und mit spärlich verteilten Fenstern.

An der Fassade tritt zwischen den Pylonen eine sechssäulige Giebelfront vor. In der unübertroffen feinen Einzelausbildung lebt hellenischer Geist. Dabei ist alles von symbolhafter Bedeutung und wohlbegründet: die straffe Geschlossenheit des Baukörpers, die offene Halle, die ein rasches Heraus der Wachmannschaft erlaubt, im einzelnen als glücklicher Einfall die zierlichen Viktorien, die statt der Triglyphen den Fries beleben.

Es folgt das Schauspielhaus (1818—1821), die klassische Ausbildung eines edel-heiteren Tempels der Kunst (Abb. 214). Die Grundfläche ist meisterhaft ausgenutzt, so daß alles in lebendiger Funktion gegliedert dasteht. Über der Tempelfront der Fassade mit festlicher Freitreppe erhebt sich ein lichter giebelgeschmückter Oberbau, der den Zuschauerraum und das Bühnenhaus umfaßt. Konzertsaal und Verwaltungsräume sind in Flügelbauten untergebracht. Während die Ecken des Baues durch breite Mauerstreifen pfeilerartig betont werden, sind die Wandflächen in Reihen von schmalen Fenstern aufgelöst, die der offenen Säulenhalle der Front antworten. Schinkels drittes Hauptwerk ist das Alte Museum (Abb. 216). Auch hier ist die Vernehmlichkeit der architektonischen Sprache vorab zu würdigen: die festliche Freitreppe, die zum Verweilen einladende weite Säulenhalle an der Front, die in der Halle zum Obergeschoß hinaufführende Treppe, die den verschiedenen Sammlungsinhalt der Geschosse andeutet, die Rotunde als zentraler und repräsentativer Raum, vorbereitend und festlich stimmend. Immer noch ist das Museum das vornehmste und zugleich auch zweckmäßigste seiner Art geblieben, indem sein Umfang zugleich das wünschenswerte Maß für solch ein Gebäude bezeichnet, das nur zum Schaden überschritten worden ist. Jede Einzelheit der Architektur, namentlich die Profilierungen bezeugen das äußerste Feingefühl. Schinkel begnügt sich mit einer sehr maßvollen Plastizität im einzelnen und steigert damit die Größe seiner Gesamtwirkung. Unter seinen Kirchenbauten bezeichnet die Nikolai-Kirche zu Potsdam mit edel profilierter Kuppel über würfelförmigem Unterbau wohl den lebensfähigsten Bautypus für den protestantischen Kult (Abb. 215).

Unter Schinkels Villen steht an edelster Pracht der Anlage und an Ausnutzung des Geländes der Plan für Orianda obenan. Die unvergleichliche Lage auf hohem bewaldetem Felsenufer am Südgastade der Krim sollte zu einer breiten Entfaltung mit reichlichen Ausblicken auf das Meer Anlaß geben. Über die Baumasse erhebt sich ein tempelartiges Belvedere wie ein Weihegeschenk an die südlich sonnige Natur. In weiten säulenumstellten Höfen werden maurische Grundgedanken in hellenische Form gekleidet (Abb. 211). — Und dann, als schärfster Gegensatz zu diesem glänzenden Bilde fürstlicher Pracht, die schlichte Bauakademie, auch sie Vorbild und Anregung. Die strenge Lisenengliederung der gleichförmigen vier Fassaden mit den außerordentlich breiten Fensteröffnungen spricht den Charakter einer staatlichen Kunstlehranstalt aus. Dabei mochte die Anwendung des Ziegelrohbaues als eine Tat gelten, denn seit Jahrhunderten war zum erstenmal wieder in Berlin

das von der Natur gegebene Baumaterial zum reinen Ausdruck gebracht worden. Freilich könnte man wohl anmerken, daß die völlig angemessene Sprache des schlichte und kräftige Formen verlangenden nordischen Backsteinbaus hier noch nicht gefunden sei, da der klassisch erzogene Schinkel sich offenbar von der italienischen Terrakotta-Architektur der Emilia und Lombardei anregen ließ. Aber welch ein Wink in die Zukunft! Dies ist die Vorausahnung der großen Nutz- und Geschäftsbauten der neuesten Zeit.

Unter den übrigen Bauten Schinkels sei nur noch auf das ehemalige Redernsche Palais unter den Linden (an der Stelle des jetzigen Hotel Adlon, Abb. 217) und auf die Schloßbrücke hingewiesen. Das Redernsche Palais hielt sich im Charakter des florentinischen Palastes, dessen Formen hier leise in klassizistischem Sinne modifiziert sind. Die Schloßbrücke zeigt, wie man Marmorgruppen sinngemäß und bedeutungsvoll reihen möge — als Bekrönung von Brückensepfeilern festlich auf das Schloß hinleitend.

Das adlige Vorbild Schinkels wirkte noch ein Menschenalter nach und bewahrte der Berliner Architektur jenen aus Preußentum und klassischer Bildung gemischten Charakter einer eleganten residenzmäßigen Korrektheit, ohne daß freilich unter den Epigonen eine Persönlichkeit höheren Ranges erschienen wäre. Die überlegene Leichtigkeit Schinkels gegenüber den historischen Mustern verwandelte sich dabei in Eklektizismus und Nachahmerei.

Als letzten Vertreter des deutschen Klassizismus der Baukunst nennen wir den maßgebenden Münchner Architekten jener Zeit, Leo von Klenze (1784—1864), den Altersgenossen und Mitschüler Schinkels bei Gilly. In Schinkel sehen wir den Genius in tragischer Gebundenheit, in Klenze das Talent, dem es vergönnt war, sich gründlich auszuleben. In seiner Arbeitskraft, die von Fruchtbarkeit zu unterscheiden wäre, war Klenze den Palladianern der Spätrenaissance vergleichbar. Er steht nicht wie Schinkel über den Stilformen, die er beherrscht, sondern lebt in ihnen, wird von ihnen beherrscht und predigt ihr Evangelium mit der Einseitigkeit des Fanatikers, vollends seitdem er in Athen die Urbilder seiner Sehnsucht kennengelernt hatte. In dem Vorwort zu der Sammlung seiner architektonischen Entwürfe sagt er kurzweg: „Es gab und gibt nur eine Baukunst und wird nur eine Baukunst geben, nämlich diejenige, welche in der griechischen Geschichts- und Bildungs-epoche ihre Vollendung erhielt.“ In der Praxis freilich mußte er sich zu Konzessionen bereit finden lassen. Die Renaissance, die er nur als „glückliche Reue über die artistische Verwilderung des Mittelalters“ gelten lassen wollte, wandte er manchmal an und die Allerheiligen-Hofkirche in München mußte er gar im sizilianisch-romanischen Stil bauen. So wenig er sich Schinkel in jener Beseelung vergleichen läßt, die das Architekturgebilde seiner Bestimmung gemäß bis ins einzelne lebendig individuell zu gestalten weiß, so verfügt er doch über die Kraft, die entlehnten Formen zu großen und weithin wirkenden Bauten zu gestalten. Gleich Schinkel übte er sich auch als Maler, brachte es als solcher sogar zu sehr beachtenswerten Zeichnungen (Tafel XII)

und verdankte zweifellos dieser Nebenbeschäftigung einen verfeinerten Sinn für städtebauliche Gesamtwirkung. Dabei brauchte er an Platz und Mitteln weniger zu sparen als Schinkel und fand in König Ludwig und später im Zaren Nikolaus verstehende Gönner.

Als seine Hauptwerke werden gemeinhin sein frühestes und eines seiner spätesten angesehen: die Glyptothek und die danebenstehenden Propyläen am Königsplatz zu München. Die Glyptothek (Abb. 218) ist unstreitig eines der schönsten Museen der Welt, mit prächtig dekorierten Hallen, deren Form und Schmuck dem Inhalt — antiker Skulptur — vorzüglich entspricht. Da Oberlicht angewendet werden sollte, hat Klenze die Außenwände überall geschlossen. Zu den Seiten der achtsäuligen ionischen Tempelfront stehen etwas niedrigere Flügel, die an ihrer Vorderseite mit drei Nischen dekoriert sind. Ursprünglich sollte der Haupteingang an die jetzige Rückseite des Baues gelegt werden, so daß die beabsichtigten Eingangsräume, von Cornelius in diesem Sinne ausgemalt, jetzt eine Unterbrechung in der Folge der Säle bedeuten. — Die Verhältnisse sind überall auf das feinste abgewogen. Das darf auch von den Propyläen gelten, einem antiken Burgtor mit einer dorischen Tempelfront zwischen turmartig ausgebildeten Pylonen (Abb. 219). Die großen Dimensionen sind der Weite des Platzes, den das Tor beherrschen soll, durchaus angemessen. Hier wie auch an der Walhalla in Regensburg und an den Ruhmeshallen (Abb. 222) hinter dem Riesenstandbild der Bavaria zu München hat Klenze den dorischen Stil in aller Strenge durchgeführt. Die Walhalla, ein lichter Tempel über ragendem Stufenbau (Tafel XII), von großartiger Wirkung, dürfte wohl eine Erinnerung an die Pläne Gillys zum Denkmal Friedrichs des Großen sein. Der hellenische Tempel am grünen Hang über dem Donautal ermangelt freilich ebenso sehr der formalen Beziehung zu seiner Umgebung wie der geistigen Beziehung zu seiner Bestimmung, eine Stätte deutscher Ehren zu sein. — Klenzes letzter Bau, an dem auch Friedrich von Gärtner mitarbeitete, die Befreiungshalle bei Kelheim, ein Rundtempel mit Oberlicht, zeigt eine Mischung der antiken Formen mit solchen der Renaissance (Abb. 220). Seine großen Galeriegebäude der Alten Pinakothek in München und der Eremitage in Petersburg sind im Stil italienischer Renaissance von klassizistischer Färbung gehalten. Die hohen Säle, deren Ausmaße auf eine reichliche Behängung rechnen, sind würdig-prächtig, in Petersburg verschwenderisch dekoriert. Ein sehr glücklicher — leider in der Praxis nicht befolgter — Gedanke war es, an den Oberlichtsälen der Pinakothek eine Loggia entlang zu führen, die es den Besuchern ermöglichen sollte, einzelne Säle aufzusuchen, ohne sich vorher in der Durchwanderung anderer Säle zu zerstreuen. In Klenze lebt sich der Klassizismus der deutschen Baukunst aus. Er hat, im engeren Verstande, sein letztes Wort gesagt, während Schinkel ihn mit leichter Hand zu neuen Gestaltungen hinüberleitet.

Neben Klenze erscheint sein sehr achtungswerter Altersgenosse, der aus Mannheim stammende Karl von Fischer (1782—1820), doch als rückständig.

Sein Hoftheater, das er 1811 der Residenz anbaute, hält sich noch in den Formen des palladianischen älteren Klassizismus, eine Parallelerscheinung zu Weinbrenners Art. Klenze erneuerte den wenige Jahre nach seiner Vollendung abgebrannten Bau 1823 in den alten Formen.

Im europäischen Norden findet der Klassizismus in Dänemark eine feine und eigene Ausprägung. Dänische Architekten, die Brüder Hans Christian und Theofil Eduard Hansen, sind es gewesen, die ihm bis weit ins neunzehnte Jahrhundert hinein in Wien eine Nachblüte bereiteten. Freilich spiegelte diese Nachblüte den Charakter ihrer Zeit in einer peinlich schulgerechten Anwendung der antiken Regel. Doch lebt auch hierin heimische Tradition, denn in Kopenhagen steht eines der reinsten Denkmäler des germanischen Klassizismus, die Frauenkirche (Abb. 223), das Hauptwerk von Christian Friedrich Hansen (1756—1845). Es ist erstaunlich, wie ein Architekt, der dem Alter und der künstlerischen Erziehung nach dem achtzehnten Jahrhundert angehört, sich hier in reifen Jahren neben die für Hellas begeisterte Jugend stellt. Die Kirche ist wohl die einfachste und schönste Umwandlung des dorischen Tempels zum protestantischen Gotteshaus. Das Innere, zweigeschossig neben lichter Mitte, empfing durch Thorwaldsens Marmorbilder Christi und der Apostel den angemessenen Schmuck. Dabei waltet kein Widerstreit zwischen Griechenland und Dänemark, vielmehr ist das Klassische in das nordisch Nüchtern-Helle, Protestantische naiv umgedeutet. Das zweite Hauptdenkmal des skandinavischen Klassizismus bewahrt gleichfalls Kopenhagen in dem Thorwaldsen-Museum (Abb. 225) von Michael Gottlieb Bindesböll (1800—1856). Ebenfalls ein Alterswerk seines Meisters und zehn Jahre später als die Frauenkirche entstanden (1838—1847), zeigt es die Antike minder rein, gemischt mit ägyptischen Anregungen. Seiner Absicht, Ehrentempel für Thorwaldsen zu sein, entspricht es allerdings vollkommen in der Flucht von vortrefflich abgemessenen und beleuchteten Sälen, die den Hof umgeben, in dessen Mitte das Grabdenkmal des Meisters steht.

Unter den übrigen Ländern begünstigten die Zeitverhältnisse in Rußland eine besonders reichliche klassizistische Bautätigkeit; doch gehören die Hauptdenkmale vom Marmorpalais bis zur Eremitage vielmehr der italienischen, französischen und schließlich auch der deutschen Kunstgeschichte an, da die Architekten aus der Fremde berufen waren. Unter ihrem Einfluß entwickelt sich ein Klassizismus der einheimischen Meister, der den Nationalcharakter in schweren wuchtigen Formen und in stärkeren Farbwirkungen, als sie der Westen liebt, zum Ausdruck bringt (Abb. 226, 227). Als Beispiele des auf französischen Mustern beruhenden palladianischen Frühklassizismus seien Alexander Kokorinows Akademie der Künste zu Petersburg und das Taurische Palais von Iwan Starow erwähnt. Zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts setzt auch hier allmählich eine hellenistische Strömung ein, die besonders den Neubauten Moskaus nach dem großen Brande von 1812 ihren Charakter gibt. Der maßgebende Architekt war hier Ossip Beauvais.

Wohl ist klassische Kunst aus einer Rassenbegabung hervorgegangen, mit der sie auch dauernd verknüpft bleibt; da sie nun aber in ihrer ausschließlichen Betonung eines Formengesetzes Allgemeingültigkeit beansprucht, so wird sie von selbst ihrem Wesen nach international. Ihre Gesetze sind erlernbar und können überall im Bereiche europäischer Kultur verstanden und befolgt werden. Die Romantik dagegen, die im Grunde nichts anderes ist als eine zeitliche Erscheinung des Individualismus, bedeutet eben deswegen den Widerspruch gegen jede formale Norm und den Verzicht auf internationale Gültigkeit. In ganz anderem Sinne und Maße ist sie Sache der Rassenbegabung — und zwar der Germanen. Gewiß finden wir romantische Kunst auch bei Franzosen und reinen Romanen, allein nicht als echtes Gewächs, vielmehr als Mode, als etwas, das eine Weile mitgemacht und nachgemacht wird. Einen romantischen Stil gibt es also, wie bereits gesagt, nicht, nur eine romantische Gesinnung, die sich in allen Künsten manifestiert, unter denen indessen die Architektur am wenigsten begünstigt wird, eben weil sie ihrem Wesen nach am meisten der Gesetzmäßigkeit bedarf.

Die Gotik war seit dem Mittelalter diesseits der Alpen nie völlig erloschen, vielmehr lebte sie, mit Renaissance und Barock seltsam verquickt, wildwachsend weiter, in Formen, die man unter dem Namen der Nachgotik zusammengefaßt hat*. Schließlich bemächtigte sich der sentimentale Zug in der Kultur des achtzehnten Jahrhunderts der mittelalterlichen, für barbarisch angesehenen Bauart, um in Schloßgärten künstliche Ruinen als Reste geträumter Zwingburgen zu errichten. (Das Hauptbeispiel ist die Löwenburg im Park von Wilhelmshöhe.) In solchem Sinne ist es auch zu verstehen, wenn es Friedrich dem Großen beliebte, im Nauener Tor zu Potsdam 1755 das Bild einer modernen Stadt durch ein Stück mittelalterlicher Befestigung zu beleben. Es handelte sich in solchen Fällen um modische Launen und keineswegs um eine ernsthafte Würdigung der Gotik.

Das Verhältnis änderte sich indessen, als man das Wesen der Gotik ahnungsvoll zu erfassen begann und sich zugleich der Entfernung bewußt wurde, aus der man ihr als moderner Mensch gegenübertrat. Das nun anhebende sehnsuchtsvolle Einfühlen in alte Kunst entsprach vollkommen romantischer Gesinnung — wobei das mitfühlende Ich sich selbst als verstehend genoß. Mit der Gotik blieb diese Einstellung keineswegs dauernd verknüpft, vielmehr wurden auch bald die verschiedensten anderen Stile nachgeschmeckt. Im Anfang freilich wurde die Gotik als offenkundiger Gegensatz zur klassischen Norm bevorzugt.

Für die Architektur bedeutet die romantische Gesinnung das Verwischen der Grenzen zwischen Kunst und Natur und zwischen den Künsten untereinander, d. h. die Architektur wird nach Möglichkeit in Verbindung mit Wirkungen der Natur, z. B. des Wassers, der Vegetation, gesetzt. Sodann geht die Architektur in freier Gestaltung der Baugruppe auf malerische

* Vgl. Engelbert Kirschbaum, *Deutsche Nachgotik*. Augsburg 1930.

Eindrücke aus. Schließlich aber liebt die Romantik es, ihre Wirkung durch Nebenabsichten zu bereichern. Das romantische Kunstwerk stellt nicht wie das klassische ganz einfach dies oder jenes dar, es soll auch noch etwas bedeuten, was außerhalb seiner Sphäre liegt. Und auf diese Nebenabsicht wird bisweilen ein so großes Gewicht gelegt, daß darüber die Hauptsache, eben die Form, verkümmert. Klassisch ist es gedacht, wenn z. B. Hansen seine Frauenkirche als dorischen Tempel baut, da er im dorischen Stil nun einmal den erhabensten Ausdruck der Architektur erblickt. Romantisch war dagegen König Ludwig gesonnen, wenn er für die Basilika in München (Tafel XIV) den Stil des italienischen Mittelalters vorschrieb, in der Meinung, daß ein reinerer katholischer Glaube sich dieses Stils bedient habe. So liebt die Romantik die bedeutungsvolle Maskerade; keine Stadt der Welt ist voller davon als München.

Der erste Anstoß zu romantischer Architektur ging von England aus, und zwar von dem repräsentativen Träger englischer Kultur im achtzehnten Jahrhundert, dem Landedelmann. Der hohe und niedere Adel beherrschte im Bunde mit dem von ihm kulturell abhängigen höheren Bürgertum das britische Weltreich. Die vornehmsten Sitze dieses Adels waren vor Jahrhunderten in einem national umgeformten gotischen Stil erbaut, der sich lange noch erhielt, als die auf Reisen gebildeten großen Herren bereits mit erfolgreichem Eifer um die Einführung des italienischen Palaststils bemüht waren. Nun fing man an, des Klassischen als eines Eindringlings ein wenig müde zu werden und sich mit Stolz der alten heimischen Art zu erinnern. Als erster der Landsitze, die aus solcher Gesinnung in rein gotischem Stil erwachsen, wird Strawberry Hill von Horace Walpole genannt. Da nun Walpole ein vielgelesener Schriftsteller und Orakel des guten Geschmacks war, so fand er Nachahmung, und um so eher, als man es fühlen mußte, wie die breitgelagerten mittelalterlichen Schloßbauten mit Toren und Türmen eine innigere Verbindung mit dem zu freier Landschaft gestalteten Park eingingen als die Tempelfronten der palladianischen Paläste.

Die Architekten betraten zögernd den neuen Weg. Zu stark wirkte das Gewicht der klassisch gerichteten Schule. Anfänglich bauten sie nebeneinander klassisch und romantisch-mittelalterlich. Bald aber fanden sich überzeugte Gotiker, die sich namentlich des Kirchenbaues bemächtigten. Freilich behielt der Klassizismus bis gegen Ende des Jahrhunderts das Übergewicht, aber zeitweise, in den dreißiger und vierziger Jahren, machte ihm die romantische Bewegung ernstlich den Rang streitig.

Unter den Schloßbaumeistern sei Robert Morris genannt; von ihm rührt das weitläufige Inverary Castle in Schottland (Abb. 228) her, in dem man einen Vorläufer der romantischen Baukunst erblicken mag. Sein Erbauer war sonst Klassizist, ebenso wie George Dance (1741—1825) und Charles Barry (1795—1860), die in einzelnen berühmten Bauten die Gotik anwendeten. Dance freilich beherrscht in der Londoner Kirche St. Bartholomew (Abb. 229) und in der Guildhall (Abb. 231) die mittelalterlichen Formen noch keineswegs;

er bleibt bei einem naiven Versuch, ohne in ihren Geist einzudringen. Barry dagegen schuf in seinem Parlamentshaus eine der großartigsten Umdeutungen, welche die Gotik im neunzehnten Jahrhundert gefunden hat (Abb. 230, Tafel XIII). Er verstand es, auf eigene und nationale Art in der gewaltigen Baumasse Zweckmäßigkeit mit phantastischer Pracht zu verbinden und die Lage am Flusse zu wirksamster Steigerung des Eindrucks auszunützen. Für die Einzelausbildung seines Entwurfes zog er Augustus Pugin (1812—1852) heran, der als der leidenschaftliche und erfolgreiche Vorkämpfer der Gotik hervorgetreten war. Für den Kirchenbau wurde namentlich durch Pugins Auftreten der Sieg der Gotik entschieden. Damit aber begann zugleich der Prozeß ihrer Entseelung in dem Maße, wie sie schulmäßig verstanden, gelehrt und korrekt beherrscht wurde. Als typischen Vertreter dieser Phase nennen wir einen der letzten der englischen Romantiker der Architektur, Sir Gilbert Scott (1811—1878), den Erbauer der Kathedrale von Edinburgh und der Nikolai-Kirche in Hamburg (Abb. 232, 233). Der Name der Romantik dient hier lediglich der Bezeichnung einer Künstlerpartei.

In Deutschland fand die Romantik zuerst in Wörlitz eine Stätte, und zwar als englischer Import. Fürst Friedrich Franz von Anhalt hatte aus England die Begeisterung für den Landschaftspark und für die Gotik mitgebracht und gab ihr nun, soweit es das Einvernehmen mit seinem Freunde Erdmannsdorff zuließ, Ausdruck. Die Gesamtanlage von Wörlitz mit ihrer Naturchwärmerei, ihren malerisch verteilten Ruinen und Gedächtnisbauten ist durch und durch romantisch, ungeachtet des Klassizismus der Erdmannsdorffschen Architektur. Dahinein gehörte nun auch das „Gotische Haus“, ein kleines Gartenschlößchen für vorübergehenden Aufenthalt (Abb. 234). Sein Erbauer ist der fürstliche Baudirektor Georg Christoph Heseke (1732 bis 1818), der überhaupt gehalten war, die romantischen Neigungen seines Herrn zu befriedigen. Die Gotik, die sich hier in Spitzbogenfenstern, grellbunten Glasscheiben und unbequemen Möbeln manifestiert, wirkt ein wenig komisch, besonders auch wenn man an den Abbildungen italienischer Dome, die ein Zimmer schmücken, sieht, was hier denn eigentlich als Muster der Gotik galt. Allein die Gesinnung, die dieses werden ließ, ist eben romantisch, und der Stein mit dem Datum 1776, der an den Baubeginn erinnert, mag als ein Markstein in der Geschichte unserer neuen Kulturbewegung gelten. Der Fürst vereinigte im Gotischen Hause eine Sammlung deutscher Gemälde, auch Reste alter Glasmalereien, um in solcher Umgebung das deutsche Mittelalter schwelgend zu genießen. Damals erwachte in Deutschland die Bewunderung unserer mittelalterlichen Denkmale. Goethe hatte ein paar Jahre zuvor die Manen Erwins von Steinbach gefeiert und nicht lange währte es, bis die Romantik, zunächst in der Literatur, ihrer selbst bewußt wurde.

Der Blüte unserer Literatur folgte am Ende des achtzehnten Jahrhunderts die Blüte der bildenden Kunst. Ein für allemal sei es hier gesagt, daß diese

kaum ein Menschenalter währende Zeitspanne die erste seit dem sechzehnten Jahrhundert gewesen ist, wo wieder deutsche Art rein, sogar nach Lokalschulen deutlich abgewandelt, in bildender Kunst ihren Ausdruck fand und über unsere Grenzen hinaus wirkte. Der Klassizismus der Friedrich Gilly und Gentz ging bald vorüber; bei Schinkel vermählte er sich mit der Romantik. Es war symbolisch bedeutsam, daß Schinkel für seinen Weihedom, für das Siegesdenkmal auf dem Kreuzberg, für einzelne Schloßbauten und für das Mausoleum der Königin Luise die mittelalterliche Formsprache wählte, die er für deutsch hielt (Abb. 209, 210, Tafel X). Freilich hat er der Gotik durchaus nicht die Macht ihres eigentümlichen Ausdrucks abgewonnen, sondern sie überall im Sinne seiner klassizistischen Bildung gemildert. Seine beseelte Eleganz verwandelte sich unter seiner Nachfolge nur allzu leicht in lendenlahme Gefälligkeit, oder aber es rannen die in seiner Persönlichkeit vereinten Bestrebungen in verschiedene Spezialitäten auseinander. Die Gotik z. B. wurde in der Hannoverschen Architektenschule einseitig doktrinär und keineswegs im Sinne der Romantik weitergepflegt.

Romantisch war es vielmehr, sich in den Geist verschiedener vergangener Kunstformen einzufühlen, sich in ihnen wiederzufinden, um mit ihnen Zweckbauten verschiedenen Charakters zu drapieren; wobei der Gedanke obwaltete, daß gewisse Stile für einzelne Aufgaben besonders vorbildliche Lösungen bereit hielten. So ließ Ludwig I. von Bayern seine Münchner Residenz im Florentiner Palaststil ausbauen, der auch den Ton für die Ludwigstraße angab, während er für die Glyptothek die Antike, für die Feldherrnhalle toskanische Gotik und für die Basilika (Tafel XIV) und die Ludwigskirche (Abb. 238) romanisch-italienische Formen vorschrieb.

Wenn man es hört, so sollte man meinen, daß aus so verschiedenen Quellen ein chaotisches Durcheinander hätte erfließen müssen, allein es fügt sich gleichwohl alles keineswegs unharmonisch zusammen, weil das bindende Element des Zeitgeschmackes ungewollt stärker wirkt als die Absicht der Nachahmung. Kein Verständiger wird sich angesichts dieser Münchner Stilprächtige täuschen lassen; er erkennt überall die süddeutsche Romantik der zwanziger und dreißiger Jahre, die mit abgeschliffenen Formen, naiv hellen Farbenklängen und reichlicher Lichtzufuhr arbeitet. Schließlich gelangt man zu der Einsicht, daß es bei der Bewertung solcher Leistungen überhaupt nicht auf diesen oder jenen Stil, sondern auf das Talent, das sich seiner bedient habe, ankomme. Und so genommen ist das, was in München geleistet wurde, zum mindesten städtebaulich hoch zu veranschlagen. Das Gefühl für Gesamtwirkung, für das Gesicht von Straßen und Plätzen ist in Deutschland seither noch nicht wieder so wie hier erreicht worden. Und auch im einzelnen bewiesen die Architekten Ludwigs und Maximilians ein feines Organ für die Verhältnisse und die Gliederung ihrer Bauten. Friedrich von Gärtner (1792—1847) wird gerechterweise für seine Bibliothek berühmt, einen edlen langgestreckten Palastbau mit einer groß empfundenen Treppenanlage (Abb. 235, 236). Er bediente sich

verschiedener Stilformen, baute die Ludwigskirche in romanischem Stil (Abb. 238), die Feldherrnhalle in toskanischer Gotik und wirkte gelegentlich an der Kelheimer Befreiungshalle auch mit Klenze, seinem bevorzugten Nebenbuhler, zusammen (Abb. 220).

Das romantische Spiel mit den Stilformen der Vergangenheit führte schließlich auf den Gedanken, das Neue und Zeitgemäße aus einem Zusammenrühren der verschiedenen Motive des Alten zu gewinnen, wie man es in der Maximilianstraße zu München versucht hat, der großen Schöpfung Friedrich Bürkleins (1813—1872). Es ist ein billiges Vergnügen, die Absicht, wie es alsbald geschehen ist, mit Argumenten zu widerlegen oder einfach zu belächeln; lieber sollte man sich fragen, ob sie denn wirklich nichts erreicht habe. In Wahrheit ist der Streit um Gotik oder Renaissance hier vollends zum gleichgültigen Schnickschnack geworden. Wir finden ein Durcheinander von Motivchen der dekorativen Formen, das nicht stört, weil es die Gesamtanlage nicht berührt. Diese Gesamtanlage einer geringen Anzahl großer Einzelbauten, die in gleichförmiger Gestaltung die Straße bilden, die Art, wie die Straße auf die Isarbrücke mündet und im Maximilianeum auf jenseitiger Höhe einen theatralisch gesteigerten Blickpunkt findet, ist nicht nur gelungen, sie ist meisterhaft — und der vollkommene Ausdruck ihrer Zeit. Es ist, städtebaulich betrachtet, der Triumph der Romantik. Die Höhe der Gebäude, im Vergleich zur Ludwigstraße stark gesteigert, steht im wohlerwogenen Verhältnis zur Straßenbreite. In diesen steilen Straßenwänden lebt ein Formwille, den man vielleicht als gotisch, jedenfalls aber als germanisch ansehen darf. Die in belanglosen Variationen gleichförmige Ausbildung der Gebäude zwingt den Blick nach vorn, wo nun hell über den dunklen Massen des Vordergrundes, der landschaftlichen Umgebung durch die offenen Bogenreihen der Flügelbauten innig vermählt, die phantastische Pracht des Maximilianeums aufragt (Abb. 237). Das Einzelne darf wie überall bei romantischer Kunst nicht mit den strengen Maßstäben des Klassizismus nachgemessen werden. Wohl aber ist nebenbei anzumerken, daß die hier angeschlagene Tonart des sogenannten Maximilianstils sich alsbald über ganz Deutschland hin, zumal im Wohnbau der Städte, verbreitete.

Die Lieblingskinder romantischer Architektur waren und blieben die Burg und die Kirche. Deutschland ist erfüllt von den burgartigen Villen und Schlössern, die unsere bauenden Romantiker im Waldgebirge, an Seen und Flüssen und im Weichbild der Großstädte bis tief ins neunzehnte Jahrhundert hinein errichteten. Als ein Beispiel sei nur das Schloß Hohenschwangau (Abb. 240) von Joseph Daniel Ohlmüller (1791—1839), dem Erbauer der Münchener Aukirche (Abb. 239), genannt. Von hier aus nahm die Phantasie des letzten Romantikers auf dem Throne, des armen Ludwigs II., ihren Flug, der das romantische Maskenspiel ins Absurde übertrieb. Für Burg und Kirche brachte die Romantik den nicht unbedenklichen Enthusiasmus der Erneuerung. Sie ging dabei von der Voraussetzung aus, daß es einer viel späteren Zeit

möglich sei, das Vorhaben eines längst, seit vielen Jahrhunderten vergangenen Geschlechtes sinngemäß zu vollenden. Daß und inwiefern dies ein Irrtum war, haben uns die romantischen Restauratoren dann durch die Tat bewiesen; und kein Land der Welt hat reichlichere Beweise dafür erhalten als Deutschland.

Was außerhalb Deutschlands an romantischer Kunst auf dem Festland entstanden ist, kann als ein Ableger unseres Geistes gelten; denn allerdings drang etwas von der Schwärmerei für Mittelalter und Rittertum über unsere Grenzen, zumal nach Frankreich. Allein diese romantischen Ableger zeigen veränderten Charakter. Es fehlt ihnen die naive Gläubigkeit der deutschen Romantik, die Berge versetzen möchte und die Schwierigkeiten des Handwerks und der Schule kühn mißachtet. Das Romantische bleibt für den Franzosen im Thema stecken und geht nicht in die Formgebung über, die ihre traditionelle Festigung durchaus behält. Bezeichnend genug ist es übrigens, daß ein Deutscher, der aus Köln stammende Franz Christian Gau (1790—1853), das erste Hauptwerk des neugotischen Kirchenbaus, Sainte-Clotilde in Paris, errichtete, ein etwas trockenes Gebäude mit überhohem Portalgeschoß (Abb. 242). Neben Gau war es ein anderer Deutscher, gleichfalls Kölner, Jakob Ignaz Hittorf (1810—1867), der als Vertreter romantischer Baugesinnung in Paris in Betracht kommt. Wie Gau ging er vom französischen Klassizismus aus. Seine Hauptschöpfung, die Kirche Saint-Vincent-de-Paul, zeigt unter Benutzung der Anregung von Servandonis Saint-Sulpice eine moderne Renaissance, die als Parallelerscheinung zu Schinkel gewertet werden mag — freilich ohne daß damit gesagt sein soll, daß der Adel Schinkels erreicht wäre.

Auch in Frankreich fand die romantische Gesinnung eine mit Vorliebe gepflegte Betätigung in der Wiederherstellung mittelalterlicher Kirchen und Burgen. Hier war es Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814—1879), der mehr noch durch seine Forschungen als Gelehrter denn als Praktiker eine maßgebende Rolle spielte, namentlich durch sein Lebenswerk des *Dictionnaire de l'architecture française*. Unter seinen Bauten sind die Ergänzungsarbeiten an Nôtre-Dame und am Schlosse Pierrfonds hervorzuheben (Abb. 241).

Es liegt im Wesen des Klassizismus begründet, daß er unter den bildenden Künsten die Architektur und die Plastik begünstigt. Denn hier herrscht, sichtbarer und strenger als in der Malerei, ein Formgesetz. Und es kommt hinzu, daß die Vorschriften dieses Gesetzes in reichlichen architektonischen und plastischen Denkmalen allen verständlich ausgedrückt waren, während das, was bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts von antiker Malerei bekannt war, kaum einen ahnungsvollen Begriff vom Wert und Wesen dieser Kunst vermitteln konnte.

Die Neigung des Klassizismus zum einfachsten Ausdruck, sein Feingefühl für die Linienführung, kamen der Plastik zustatten und führten insbesondere zu einer in der Geschichte europäischer Kunst selten erreichten Vollendung des Reliefstils. So sehr, daß man sagen mag, das Relief habe den plastischen Ausdruck des Klassizismus beherrscht. Es lebt verborgen auch in der Rundplastik der Zeit, während beispielsweise die barocke Plastik sich durchaus als ein nach allen Seiten in den Raum ausgreifendes Gebilde darstellt und den Beschauer zum Umwandeln einlädt. Man könnte sich nur darüber verwundern, daß sich der Klassizismus so spät erst seines plastischen Formgesetzes theoretisch bewußt geworden ist. Hat es doch fast ein Jahrhundert gedauert, bis ihm Adolf Hildebrand in seinem „Problem der Form“ den Kern seiner Kunstlehre entnahm.

Der Weg der Entwicklung bleibt selbstverständlich im allgemeinen der gleiche für die einzelnen Künste. Auch die Plastik zeigt uns zunächst das Bild eines sanften Eindringens antiker Hoheit in die anmutig gefällige Welt des Rokoko. Sie behält zunächst die raumschmückende Funktion und gewinnt allmählich in der Annäherung an griechischen Adel ihren Reliefstil. Nur wäre gleich zu sagen, daß sie die Strenge der Architektur nicht erreicht habe, und daß sie am Beginn und am Ende dieser Periode vom Naturalismus abgelenkt gewesen sei.

Zwei Künstler waren es, die der Geschichte klassizistischer Skulptur die Züge ihrer Persönlichkeit beherrschend verliehen haben, Canova und Thorwaldsen. Von den Zeitgenossen vergöttert, überstrahlten sie alle, die neben ihnen standen, und bewahren immer noch ihren volkstümlichen Ruhm, obwohl eine kritischere Nachwelt längst damit begonnen hat, ihn zu bestreiten.

Antonio Canova (1757—1822) bezeichnet den Übergang vom späten Barock zum Klassizismus des achtzehnten Jahrhunderts in Italien. Frühreif und von jener ungemeinen, gefährlichen Leichtigkeit des Schaffens, stellt er

sich als ein Talent von ganz besonders nationaler Prägung dar. Für lange Zeit der letzte italienische Meister von europäischem Ausmaß. Nur wäre zu sagen, daß in ihm von der längst erschöpften Fülle der nationalen Begabung nur ein Rest übriggeblieben ist, der Anmut und Lieblichkeit bedeutet. Es ist dem Spätergeborenen, zumal dem Nordländer schwer, für diese honigsüße Lieblichkeit ein anderes Gefühl als Geringschätzung aufzubringen, denn er vergißt es leichtlich, daß ihm in der Bewegung, die er als affektiert ansieht, ein ganz echter Zug italienischen Wesens begegnet — ein Zug zumal, der im Rokoko sich die europäische Welt erobert hatte. Aus Canova erblühte er als der Ausdruck seiner eigensten Natur, dem er nur mühsam sich bisweilen zu entwinden versuchte. Für unser Gefühl verbindet sich dieser Zug seltsam mit der Antike, deren Heiterkeit denn doch anders gestimmt war. Allein hier wirkte augenscheinlich erweckend der Umgang mit der römischen Malerei mit, an deren Spitze als die Verkörperung der italienischen Rokoko-gefälligkeit Pompeo Batoni stand. Wenn man nach Einflüssen sucht, so möge man diesem des älteren zeitgenössischen Malers nachgehen. Canova würde sich dann vielleicht als ein in die Plastik übergegangener, der Antike angenäherter Batoni darstellen.

Canovas Anfänge deuten bereits in diese Richtung voraus. In Venedig, wo er schon mit siebzehn Jahren eine eigene Werkstatt aufgemacht hatte, war er mit einer in ihrer Art aufsehererregenden Arbeit hervorgetreten, der Gruppe von Dädalus und Ikarus, einem Stück venezianischen Spätbarocks. Der Alte befestigt an der Schulter des schlanken Jungen einen Flügel und folgt, leise vorgebeugt, mit dem Blick der Bewegung der Rechten. Es sah naiv lebendig aus, ganz barock naturalistisch und von der Kantilene des schönen Umrisses war nur wenig zu merken — immerhin ein Etwas in der Hauptfigur, der anmutig bewegten Gestalt des Knaben. Daß sich im übrigen der venezianische Naturalismus in Rom alsbald verlor, beweist, daß er viel mehr der Schule als Canovas eigenster Natur angehört hatte. In Rom, wohin Canova mit zweiundzwanzig Jahren 1779 zog, entstanden nun im nächsten Jahrzehnt ein paar Hauptwerke, in denen er bald seine eigene Form fand: der Theseus, eine noch ziemlich barock gefühlte Figur eines Athleten, der auf dem Leichnam des gefällten Minotaurus mit seiner Keule ausruht, und dann die Papstgräber Clemens' XIV. in Sti. Apostoli (Abb. 247) und Clemens' XIII. in St. Peter (Abb. 246). Hier sehen wir bereits die für Canova bezeichnende Verbindung von Barock, Naturalismus und Klassizismus. Der Klassizismus liefert den architektonischen Rahmen und die Drapierung der Idealfiguren, er mahnt auch zur Einfachheit und zur schönen Regel, der Barock aber folgt nur halb und bringt einen Naturalismus mit, der das klassische Konzept ein wenig stört — freilich sehr zur Erbauung des Publikums. In beiden Fällen verwendet Canova ein bereits in der venezianischen Grabplastik des Barock (in Longhenas Pesaro-Grab) vorkommendes Motiv der Tür im Sockelgeschoß; nur daß er diese Tür ganz naturalistisch als den dunkel gähnenden Eingang

in die Gruft darstellt. Über dem Türsturz erhebt sich ein Stufenbau, auf dem der Sarkophag steht, und über diesem auf höchster Stufe erscheint der Papst — auf dem ersten Denkmal Clemens XIV. thronend und mit pathetischer Gebärde den Segen spendend, auf dem späteren sein Vorgänger, der dreizehnte Clemens, in Profilstellung betend. Zwei allegorische Gestalten erscheinen auf beiden Gräbern in ganz analoger dekorativer Funktion malerisch verteilt neben dem Sarkophag. — Der grundsätzlich bedeutsame Unterschied von der früheren Auffassung besteht nun darin, daß diese Figuren durchaus nicht mehr als dem architektonischen Aufbau eingebunden der gleichen idealen Sphäre angehörig erscheinen, sondern als ganz naturalistisch — der Sphäre des Beschauers angehörig, als wären sie, verkörperte Tugenden oder Todesengel, unserer Welt entstiegen und hätten sich vorübergehend an den Stufen des Katafalkes niedergelassen. Und so erscheint auch der Papst nicht als Statue, sondern als visionäre Wirklichkeit. Das Spätbarock hatte gelegentlich Ähnliches versucht, allein dann war, z. B. in dem Grabmal des Marschalls von Sachsen von Pigalle, der ganze Aufbau als ein einheitlicher malerisch plastischer Vorgang dargestellt und der Sphäre des Beschauers entrückt. Hier aber beruht die eigentümlich aufreizende Wirkung in dem Nebeneinander des in sich beschlossenen strengen Aufbaues mit den wie zufällig darüber verstreuten Gestalten, deren weiche Anmut nicht dem Stil der Architektur folgt, sondern eine in Lieblichkeit verklärte Natur bedeutet.

Diese Auffassung wird dann in den beiden Grabmälern der Spätzeit Canovas, dem Grab der Erzherzogin Maria Christina in der Augustinerkirche zu Wien und in Canovas eigenem Prunkkenotaph in der Frari-Kirche zu Venedig womöglich noch deutlicher bekundet, wo in beiden Fällen die Architektur auf die strenge Urform der Pyramide gebracht ist, mit einem Grabeingang in der Mitte, dem ein Trauergefolge von marmornen Gespenstern entgegenwallt; die Wirkung bleibt nur durch die Farblosigkeit vor dem Eindruck des Panoptikums bewahrt.

Für unser Gefühl drückt sich die Begabung Canovas am reinsten in den Einzelfiguren und Gruppen der Epheben und Mädchen aus, anmutig blumenhaften Gestalten mit schmiegsamen gleitenden Bewegungen (Venus, Hebe, Paris, Tänzerinnen, Amor und Psyche) — wie denn Canova überhaupt das statuarisch gefestigte Stehen und Ruhen vermeidet (Abb. 248). Er handelt darin der Überlieferung des Rokoko getreu und der später formulierten streng klassizistischen Lehre schnurstracks zuwider. Auch darin widerspricht er geradezu einem heute Gemeingut gewordenen Grundsatz der Plastik, daß er den Charakter des Steinmaterials — er verwendet mit Vorliebe carrarischen Marmor — zu verleugnen trachtet, anstatt ihn zu betonen. Der Marmor verwandelt sich bei ihm in einen leichteren und zäheren Stoff, der Bronze vergleichbar, und wird wahren Kunststücken statischer Berechnung unterworfen. Sein Perseus hält in der ausgestreckten Linken das schwere Gorgonenhaupt (Abb. 245). Die allzu berühmte Gruppe der Umarmung von Amor und Psyche (im Louvre und in

der Villa Carlotta am Comer See), der liebenswürdigste Traum seiner Phantasie, mutet dem Marmor das Äußerste zu an schwebend entfalteten Flügeln und lose verschlungenen schlanken Gliedern. Thorwaldsen meinte, die Gruppe sei wie eine Windmühle komponiert. Und auch wo das Motiv ein Zusammenhalten der Formen nahelegt wie bei der Gruppe der drei Grazien (in der Eremitage zu Petersburg und in Woburn Abbay), da tut er sein Möglichstes, um sie zu lockern und zu durchbrechen und um das Stehen in ein Schweben zu verwandeln (Abb. 249).

Er rührt oftmals an die Antike, und man spürt es, wie er in der Nähe ihrer Denkmäler weilt, allein die Berührung ist ganz lose, als berührte er nur ihren Schatten, nicht ihre Substanz. Für manche seiner Kompositionen ist das antike Vorbild offenkundig: für die Grazien die Gruppe in der Opera del Duomo in Siena, für die stehende Gruppe von Amor und Psyche der Marmor des kapitolinischen Museums, für den Perseus der Apoll vom Belvedere, für die Madame Mère (die Mutter Napoleons) die Agrippina. In seinen Aufträgen für Napoleon und die Napoleoniden wird die Annäherung an die Antike betont. Er scheut sich nicht, den Kaiser in heroischer Nacktheit darzustellen und seine schöne Schwester Pauline als siegreiche Venus. Dabei behandelt er das eigentlich Bildnismäßige mit großer Freiheit, das Individuelle zum Typischen verallgemeinernd. Die Schönheit der Pauline Borghese verbreitet sich über eine Anzahl von Idealköpfen seiner Werkstatt. Aber auch hierin entsprach er der Gesinnung seiner Zeit.

Bisweilen zeigt er sich bemüht, dem Rosengarten, in dem seine Phantasie am liebsten verweilt, zu entweichen, um sich im Pathetischen zu versuchen. Allein es wollte ihm nicht gelingen. Sein Perseus, der im Schatten des Apoll von Belvedere entstand (dessen Postament er nach dem Raube der Statue durch die Franzosen einige Jahre einnahm), kommt über den theatralischen Affekt nicht hinaus und die Gestalten wild bewegter Muskelmenschen, der Faustkämpfer Kreugas und Damoxenos oder des Herakles, der den Lichas zerschmettert, bedeuten ein Zurücksinken in die Aufgeregtheit des Barock. Hier wird ein weiterer echt meridionaler Charakterzug Canovas ganz deutlich, der, in vielen Graden modifiziert und oft verhüllt, seiner gesamten Kunst anhaftet: das Deklamatorische. Dieses Mehrsagen, als man eigentlich zu sagen hat, berührt den Germanen besonders peinlich, obwohl er es sich gestehen müßte, daß die von ihm verachtete Rhetorik eine Kunstform für sich sei.

Man hat es Canova vorgehalten, daß er im Relief versagt habe — mit Grund, wenn man ihn als reinen Klassizisten auffaßt und etwa mit Thorwaldsen vergleicht, doch mit minderer Berechtigung, wenn man in ihm erst den Beginn einer neuen Ära des Geschmacks sieht, einen Meister des Übergangs. Sein Reliefstil ist der des späten Barock, von naturalistischen Nebenabsichten durchkreuzt. Doch geht er einen bemerkenswerten Schritt weiter zur Klärung der Reliefform und zeigt in manchen seiner Freifiguren, namentlich im Perseus,

jenes nicht mehr barocke Gefühl für einen klaren Hauptumriß, das dem reinen Relief den Weg bahnt.

Canovas Einfluß war ungeheuer, ohne erfreulich zu sein. An die nächste ihm untertänige Gefolgschaft, der beispielsweise Pompeo Marchesi (1790 bis 1858) und Caldelari, der zu Anfang des Jahrhunderts in Paris Erfolg hatte, angehörte (Abb. 251, 252), reiht sich eine bedenkliche Nachfolge der sentimental-naturalistischen Italiens, die sich in einer gemeinen Popularität bis gegen das Ende des neunzehnten Jahrhunderts behaupten durfte. Was echt und national an seiner einschmeichelnden Kunst war, lebt in den süßen Melodien italienischer Musik noch lange weiter.

Merkwürdigerweise findet der Klassizismus Frankreichs keine sonderlich bedeutenden Vertreter in der Plastik, während er in der Architektur und Malerei für Europa den Ton angibt. Wir glauben, daß nicht sowohl das zufällige Ausbleiben großer Talente diese Erscheinung erklärt als ein Zusammenwirken innerlich begründeter Umstände. In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts hatte Frankreich die glänzendste Entfaltung seiner nationalen Begabung, zumal in der Plastik und Malerei und in der Innenarchitektur, erlebt. Alles stimmte zusammen in dieser Festzeit des Genies. Was immer am französischen Wesen gewinnt — Heiterkeit, Lebhaftigkeit, Anmut, gepaart mit Klarheit und Präzision — hier stellte es sich lebhaft dar, wie nie zuvor und nachher. Zu dem Kreise unübertrefflicher Meister gehörte auch eine Reihe großer Bildhauer, als letzter Houdon, der geistreiche Interpret der Menschenseele. Und Houdon lebte bis 1828! Ein solcher Vorgang hinterläßt Spuren, die nicht leicht zu verwischen sind. Wenn also vor den heranwachsenden Künstlern auf einmal ganz andere Gesetzestafeln aufgerichtet werden, so ist die nächste Folge, daß sie unsicher werden und sich mit der Erinnerung an ihre großen Vorgänger befangen der neuen Vorschrift fügen. Gerade in der Plastik fehlt es an jenen Übergangserscheinungen, die in der Architektur vom Stil Ludwigs XVI. allmählich zu dem des Kaiserreiches führen und in der Malerei die republikanische Gesinnung des neuen Jahrhunderts vorbereiten. Wohl liebt der französische Geist überall Klarheit und Ordnung, aber nicht in der nüchternen Wohlanständigkeit, mit der sich besonders die antike Plastik im Klassizismus der Germanen spiegelt. Eben diese Auffassung wurde indessen tonangebend in Europa! Und sie fand eine Stütze in der Revolution. Alles, was eben noch den Reiz französischer Kunst ausgemacht hatte, wurde nun als frivol verpönt, und aus politisch-ethischen Erwägungen eine Forderung an die Kunst gestellt, die sie von sich aus schwerlich erfüllt hätte. Es kam dadurch ein Element der Heuchelei in die französische Kunst der Zeit; man mußte Gesinnungstüchtigkeit betätigen und den republikanischen Tugenden sichtbar huldigen. Als treibende Kraft wirkte dabei Jacques Louis David, der, ein Fanatiker der neuen Ordnung, Moral und Antike predigte und seinen außerordentlichen Einfluß auch auf die

Bildhauer ausdehnen durfte. Das Kaiserreich machte sich den neuen Stil zu eigen und kopierte absichtsvoll das römische Vorbild im Übergang von der Republik zur demokratischen Tyrannis.

Als Anregung von außen wirkte Canova, durch Napoleons besondere Gunst gefördert.

Für die Geschichte französischer Kunst bedeutet die Gruppe klassizistisch akademischer Bildhauer dieser Zeit ein Intermezzo, nach dessen Abschluß man zu den nationalen Traditionen eines Houdon und Pigalle zurückkehrte.

Von den vereinzelt Beispielen, in denen der Neuklassizismus der Jahrhundertwende vorausgeahnt wurde, nennen wir Louis Claude Vassé (1716—1772) mit seiner Figur des Schmerzes, die als sein Hauptwerk im Louvre Aufnahme fand (Abb. 253). In der ersten Reihe der eigentlichen Klassizisten stehen Chaudet, Cartellier, Lemot und Cortot. Antoine Denis Chaudet (1763—1810) und François Lemot (1771—1827) lassen bisweilen den Einfluß Canovas deutlich erkennen. Chaudet, der sich der Gönnerschaft des Kaisers erfreute und dessen Standbild als Cäsar für die Vendômesäule modellierte, verrät sein eigentliches Wesen deutlicher als in den offiziell akademischen Arbeiten in der anmutigen Gestalt des Amor, der einen Schmetterling erhascht (Abb. 254). Hier wie in Lemots liegendem Mädchen lebt etwas vom Geiste des verführerischen Italieners. Im übrigen war Lemot, ein frühreifes Talent, der Schöpfer einiger bekannter und wirksamer, wenn auch nicht sonderlich charaktervoller Denkmäler, Heinrichs IV. auf dem Pont neuf zu Paris und Ludwigs XIV. zu Lyon. Jean Pierre Cortot (1787—1843), ein anderer Günstling des kaiserlichen Hofes, erscheint daneben in seinem Triumph Napoleons vom Arc de l'Etoile und in seinem Marathonboten als ein schwerfälligerer und temperamentloser Akademiker (Tafel XV, 255). Unter seinen Zeitgenossen, von denen wir Denis Foyatier (1793—1863; Abb. 257) und Pierre Petitot (1751—1840) erwähnen, steht Pierre Cartellier (1757—1831) als eine Persönlichkeit eigenen Gepräges da. In ihm lebt ein Temperament und eine Ausdruckskraft, die dem antik-akademischen Formgesetz bisweilen erfolgreich widerspricht. Er hat eine Reihe achtungswerter Bildnisstatuen geschaffen, unter denen die von Vergniaud auf der Tribüne wohl die bedeutendste ist (Abb. 256). Und er war der Lehrer des großen Rude! — Für das Weiterleben der klassizistischen Überlieferung in der Folgezeit liefert das edel und fein modellierte Relief des Abschieds von Jean Joseph Perraud (1819—1877) im Louvre ein gutes Beispiel (Abb. 259).

Überraschend erhebt sich die Bildnerei der germanischen Völker in unserem Zeitraum zu überragender Bedeutung. Zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts sehen wir nebeneinander eine Reihe von Meistern ersten Ranges, wie Sergel, Thorwaldsen, Gottfried Schadow, Rauch, die den Vergleich mit ihren berühmtesten Zeitgenossen in Italien und Frankreich nicht zu scheuen brauchen, sogar für die geschichtliche Entwicklung des Klassizismus mehr

bedeuten als jene. Die tiefere Ursache dieser Erscheinung bleibt verborgen; da wir indessen in allem Geschichtlichen an keinen Zufall glauben, so erinnern wir nur an die Periodizität im Kulturleben der Völker. Wir nehmen Wellenbewegungen wahr, Zeiten eines allgemeinen Aufsteigens der Kräfte, zwischen denen Wellentäler liegen, Zeiten der Ermattung oder doch des Wechsels der Ziele. Nun hatte aber, wie wir rückblickend immer deutlicher erkennen, von der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts an für uns Germanen eine Periode der Erhebung begonnen, die auf allen Gebieten den Genius der nationalen Begabung erweckte. Die Talente drängen sich, eines ruft dem anderen, und es schwillt ein lang entbehrtes Selbstgefühl, das seine höchste Steigerung in der Romantik findet. — Ferner aber erinnern wir daran, daß der bildenden Begabung der Germanen die Plastik, zum mindesten zeitweise, noch mehr entprochen habe als die Malerei. — Wohl ist dem Germanen der Klassizismus nicht eigentlich gemäß; das Reich der schönen Norm bleibt für ihn ein fremdes Land, das für den Italiener und auch für den Franzosen, wie sie sich seit dem Mittelalter entwickelt haben, die Geistesheimat bedeutet. Allein in dieses Reich dringen nun frische Talente mit der Entschlossenheit von Eroberern ein und neben ihnen erscheint die epigonenhafte Anmut eines Canova auf einmal als matt und die Formgewandtheit eines Cartellier und eines Chaudet als kalt. Wir stellen zwei Skandinavier voran, Sergel und Thorwaldsen.

Johan Tobias Sergel (1740—1814), von deutschen Eltern in Stockholm geboren und aufgewachsen, ist doch durchaus als Schwede zu werten, sogar als ein typischer Zeuge schwedischer Art. Äußerliche Umstände haben es verhindert, daß er in Europa den Ruhm genießt, der ihm zukommt. Sein Lebenswerk ist gänzlich in Schweden und Finnland geblieben und liegt somit außerhalb der vielbefahrenen Reisewege unserer Kunstfreunde. Auch ist dieses Lebenswerk nicht sehr groß, da Sergel wohl ein gründlicher Arbeiter, doch nicht sonderlich betriebsam war und in seiner Heimat der Anforderungen großer Aufgaben entbehrte. Was aber von ihm erhalten ist an Skulpturen und Zeichnungen, gehört zum Besten seiner Zeit. — An Jahren geht er unserem Gottfried Schadow fast um ein Menschenalter voraus, stilgeschichtlich und dem Charakter der Begabung nach gehört er zu ihm. Beide haben ihren ersten Unterricht von Franzosen erhalten, um später in Rom in ein analoges Verhältnis zur Antike zu treten. Nur blieb einem Sergel, der lange vor Schadow starb, die letzte Wegstrecke neben dem allmählich aufkommenden bürgerlichen Naturalismus erspart. — Der erste Lehrer Sergels, der in Stockholm für den Hof beschäftigte Pariser Larchevêque, nahm ihn 1758 für ein paar Monate in seine Heimat mit, wo damals Bouchardon, Pigalle und Falconet den Ton angaben. Spuren der Eindrücke von ihnen auf sein junges Gemüt sind in seinen späteren Arbeiten nicht nachzuweisen. Was allenfalls von ferne hier und da an sie erinnern könnte, ist der Zeitgeschmack, dessen Atmosphäre er einatmete. Nachdem er, in die Heimat zurückgekehrt, an der dekorativen Einrichtung des königlichen Schlosses beschäftigt gewesen war, bekam er

1767 ein ansehnliches Stipendium, das ihm einen elfjährigen Studienaufenthalt in Rom ermöglichte. Rom brachte ihm die Befreiung und die Reife — und zwar eben deswegen, weil er der Antike naiv, ohne sich und seine Zeit zu verleugnen, und ohne alle Sentimentalität gegenübertrat. Mit frischem sinnlichen Temperament erfaßte er die Natur und gab seiner Freude an ihr lebhaften Ausdruck, doch so, daß er die Antike im allgemeinen Sinne regulierend und veredelnd auf sich wirken ließ. Nachgeahmt hat er sie nicht, kaum daß man von ferne die Anregung dieses oder jenes berühmten Marmors bei ihm zu spüren glaubt. 1770 vollendete er die halblebensgroße Figur des trunkselig über einem Weinschlauch gelagerten Fauns, ein unübertreffliches und von ihm selber nie wieder übertroffenes Meisterwerk (zwei Exemplare, von denen das eine im Nationalmuseum in Stockholm und das andere im Athenäum zu Helsingfors). Der wundervoll modellierte Körper atmet die Heiterkeit einer dionysischen Zeit, während die Komposition scheinbar spielend in dem klaren Linienfluß der Glieder eine auf das feinste berechnete Lösung darstellt (Tafel XVII). Unter seinen späteren noch in Rom entstandenen Arbeiten heben wir zunächst die dem Bade entsteigende Venus hervor, dann die Gruppe von Amor und Psyche, die an Frische und wahrer Jugendkraft alles Vergleichbare von Canova übertrifft, und schließlich die Gruppe von Mars und Venus. Die kurze Reihe der stimmungsverwandten Schöpfungen bedeutet eine Steigerung. Die Komposition rechnet überall im Sinne des Barock mit mehreren fast gleichwertigen Ansichten. Im letzten Falle ist die straff aufgerichtete Figur des knienden Mars in den wirkungsvollsten Gegensatz zu der ohnmächtig in seinen Armen zurückgesunkenen Venus gebracht. (Das Motiv ist der Ilias entnommen, da Mars die verwundete Venus aus dem Kampfe trägt.) Die Arbeit wurde erst in Sergels letzten Jahren in Marmor ausgeführt und im Vergleich zu der früheren Skizze abgeglättet. — Dem Geschmack der Zeitgenossen entsprach vielleicht am besten die dem Bade entsteigende Venus (Tafel XVI). Sie ist sehr Rokoko und folgt in ihrer Schönheit dem damals vergötterten Ideal der mediceischen Venus. Die schlanke Gestalt erscheint dem flüchtigen Blick als eine Verwandte der Mädchen Canovas, doch ist sie geschlossener im Umriß, und das anmutige Motiv des gerafften Gewandes, das sich um ihre linke Hüfte bauscht, ist Sergels eigener Gedanke.

Die römische Zeit blieb die gesegnete unseres Meisters, deren er noch oft in späteren Jahren, da er daheim in Ehren saß, vielfach abgelenkt und mit nicht immer erfreulichen Aufträgen bedacht, mit Sehnsucht gedachte. Den Rückweg nach der Heimat nahm er über Paris, wo er ein Jahr lang verweilte und den Othryades schuf, den Lazedämonier, der als Sieger sterbend seinen Namen auf seinen Schild mit dem eigenen Blute schrieb (Abb. 264). Die Figur, die ihm die Mitgliedschaft der französischen Akademie eintrug, läßt die Pariser Umgebung ahnen, doch ist sie immer noch schlichter, als der französische Geschmack es liebte, und in der Vereinigung lebendiger Natur mit dem Adel des Umrisses dem Zeitgenössischen überlegen. Sergels übriges Leben wurde

in Stockholm vorzugsweise durch Bildnisse, Büsten und Reliefmedaillons in Anspruch genommen (Abb. 260—263). Er hatte den hohen Vorzug des guten Porträtisten, seinen Modellen ohne Voreingenommenheit gegenüberzutreten. Jeden ließ er auf seine Art gelten — nicht so nervös nachfühlend wie Houdon — vielmehr mit gelassener Meisterschaft, kräftig und doch leicht charakterisierend. Wieder fühlt man sich, wie auch angesichts seiner Idealfiguren, an Schadow erinnert. Nur wäre zu sagen, daß Sergels Auffassung ein Etwas von kavalierrmäßiger Überlegenheit hat, das Schadows Bildnissen abgeht. Zu seinen späteren Arbeiten zählt die vor dem Stockholmer Schlosse aufgestellte Bronzestatue seines königlichen Herrn und Gönners, Gustavs III. Er naht seinem Volke mit dem Ölzweig in der Rechten, den Kranz des Siegers in der Linken haltend. Das Motiv ist so zeitgemäß wie die Bewegung, die „etwas von Apoll vom Belvedere und etwas von einem Theaterkönig“ hat — um die Wendung Georg Göthes zu gebrauchen — und die eben deswegen dem Stil der gustavianischen Ära entspricht. Das Antlitz wurde als sprechend ähnlich anerkannt, der Umriß der Figur ist für die Wirkung im Freien glücklich gefunden, und in der Anwendung des historischen Gewandes spüren wir die Annäherung an den Stil einer neuen Zeit.

Auf Sergel folgt genau in dem Abstand eines Menschenalters Bertel Thorwaldsen (1770—1844). Sie haben ein paar Jahrzehnte nebeneinander geschaffen, der eine alternd, der andere im Aufstieg zu strahlendem Ruhme, und verdanken beide ihre Form der Berührung mit der Antike. Allein zwischen ihnen lag die entscheidende letzte große Wendung europäischer Kultur, die Wendung vom aristokratischen spätbarocken Stil zum bürgerlich-klassizistischen des neunzehnten Jahrhunderts, und Thorwaldsen stand am diesseitigen Ufer. Sein beispielloser Erfolg beruht nicht allein in seinem Talente, sondern darin, daß dies Talent vollkommen die Gesinnung seiner Zeit zum Ausdruck brachte — genauer die Gesinnung der germanischen Völker seiner Zeit, der Skandinavier, der Deutschen und Engländer. Und wir bemerkten bereits, daß eben damals ihre Kultur sich siegreich in Europa erhob.

Thorwaldsen war ein gesunder und edel gearteter Nordländer, ein blonder Sohn des Volkes, von isländischen Eltern in Kopenhagen geboren, einfach gesinnt, bedächtig zurückhaltend, sich langsam entwickelnd, um dann, da er seiner Sache gewiß war, zu einer unerschöpflich sich erneuernden Tätigkeit überzugehen. Als er mit siebenundzwanzig Jahren 1797 nach Rom kam, hatte er noch nichts von Belang geschaffen — in einem Alter, als Canova bereits eine europäische Berühmtheit war. In den nächsten Jahren, da er bedächtig seinen Weg suchte, entstand die 1803 vollendete Statue des Jason (Abb 265). Sie begründete mit einem Schlage seinen Erfolg. Der Held wandelt leichten Schrittes heran, das goldene Vlies über dem linken Arm, den Speer über der rechten Schulter. Anklänge an den Apoll vom Belvedere und an den Doryphoros sind spürbar, und die Bewegung der Figur unterscheidet sie von den späteren Freiguren Thorwaldsens, die in

wohlponderierter Ruhe verharren. Sonst aber ist der Klassizismus Thorwaldsens und sein Verhältnis zur Antike hier bereits deutlich und endgültig ausgesprochen.

Dieses Verhältnis wird durch eine im Vergleich zu Canova, Sergel und Schadow veränderte Gesinnung bestimmt. Er hat das naiv-sinnliche Bekenntnis zu dem immer noch lebendigen Stil des Spätbarock verloren; ja, er bedeutet vielmehr einen Protest dagegen. Die Älteren, auch noch Schadow, waren im Sinne des achtzehnten Jahrhunderts von französischem Geiste berührt und entnahmen der Antike eben das, was sich mit jenem Geiste vertrug. „Die Antike“ war für sie die Spätantike, deren Schönheitsideal sich in der mediceischen Venus verkörperte, und deren Naturgefühl dem der römischen Bildniskunst entsprach. — Jetzt war die Betrachtung der Antike ethisch erhoben zu der Schau einer heroischen Vollkommenheit. An Stelle des bei den Älteren sehr fühlbaren erotischen Elementes trat nun die Keuschheit und an Stelle des bewegten individuellen Lebens ein kühles Ideal. Dabei wirkte auf den jungen Thorwaldsen der Vorgang von Carstens ermunternd; auch fühlte er sich durch die allmählich deutlicher begriffene griechische Plastik der klassischen Zeit bestätigt. (Inwieweit dieser Begriff Thorwaldsens richtig war oder nicht, bleibe dahingestellt.) Genug, diese nicht nur ethische, sondern moralisch gereinigte Auffassung von antiker Schönheit deckte sich vollkommen mit der des neu aufkommenden Geschlechts der germanischen gebildeten Bürger. So gewährt uns Thorwaldsen eines der ersten Beispiele der „Bildungskunst“ des neunzehnten Jahrhunderts, er, der persönlich sein Leben lang recht „ungebildet“ blieb, d. h. ungelehrt.

Aus der Grundanschauung Thorwaldsens erwuchs nun seine Formgebung wie die Pflanze aus der Wurzel. Ihm kommt es vor allem, zuerst und zuletzt, auf die Komposition an, den wohlabgewogenen, in sanftem Linienzug umrissenen Aufbau der Figur. Dafür bedarf er der Ruhe und duldet er nur eine maßvolle Bewegung. Seine Einzelgestalten verharren fast immer in einem idyllischen Zustand der Ausgeglichenheit, unberührt von Leidenschaft und Tatwillen. Auch die pathetische Gebärde von Fürsten und Feldherren (auf den Reiterstandbildern Maximilians von Bayern und Poniatowskis) wird bei ihm zu einem milden Gebieten. Alles Individuelle wird als Störung der idyllisch-ruhigen Harmonie aus seinen Gestalten verbannt. Sie erscheinen als die Varianten weniger Typen des Jünglings, der Jungfrau, des Mannes, des Greises. Und selbst Bildnisse werden unter seiner Hand zu Variationen dieser Typen. — Sein bevorzugtes Material ist der Marmor, und allerdings ist seine Plastik in höherem Maße als die seiner Vorgänger und Zeitgenossen dem Stein gemäß. Eine so geartete Kunst war berufen zum Relief. Sie vermochte es, in klar umrissenen, sparsam verteilten Figuren die Fläche glücklich zu erfüllen, und bedeutete für ihre Zeit eine Offenbarung, die Rückkehr zu edlen Vorbildern Griechenlands. Namentlich in seinem Alexanderzug, der für den Quirinal einem Auftrag Napoleons zufolge bestimmt war und nachmals in Marmor

für die Villa Carlotta und für Christiansborg wiederholt wurde, spürt man ein Echo vom Panathenäenzug des Parthenon.

Die ungemeine Leichtigkeit im Entwerfen ermöglichte in Verbindung mit der Typisierung der Einzelform eine staunenswerte Fruchtbarkeit. Thorwaldsen konnte die Fülle der Aufträge aber auch darum bewältigen, weil seine Überzeugung es zuließ, daß er sich oft nur mit einem Entwurf begnügte, dessen Ausführung Gehilfen und Schülern überlassen blieb.

Aus seinem im Grunde naiven, gleichmäßigen und unproblematischen Lebenswerke hebt sich nur wenig heraus, das, aus einem zufällig bescherten Motiv erwachsen, ein ungewohntes Element enthält, z. B. der ruhende Hirtenknabe (Abb. 269) und Merkur als Argustöter. In beiden Fällen hatte Thorwaldsen unvermutet einen individuellen Gestus beobachtet, der ihn zur Darstellung reizte. Ungewöhnlich ist auch die Statue der Hoffnung, auf hoher Granitsäule in Tegel bei den Gräbern der Humboldt aufgestellt. Thorwaldsen hatte sie unter dem Eindruck archaischer Plastik entworfen, doch blickte er hier nur von ferne in ein Land, das ihm zu betreten versagt war. Auch die Beschäftigung mit den Äginetengruppen, deren Ergänzung ihm von Ludwig von Bayern aufgetragen war, konnte ihn seinem Kreise eines idyllisch weichen Klassizismus nicht im mindesten entfremden. So ist es denn schwer, aus der Welt von phlegmatischer Schönheit, die das Thorwaldsen-Museum in Kopenhagen erfüllt, einzelnes hervorzuheben. Jede Auswahl mag als zufällig angesehen werden: Iason als Beispiel engerer Anlehnung an die Antike und lebhafterer Bewegung (Abb. 265), Psyche (Abb. 266) als Muster der reifen, keuschen Form seiner früheren Zeit (1810—1811 entstanden), der Hirtenknabe (Abb. 269), Ganymed, der den Adler trinkt, eine Idylle von lieblichem reliefmäßigen Umriß (Tafel XVIII), Amor und Psyche (Abb. 267), die Grazien als eines seiner schönsten Reliefs (Abb. 268) und der Löwe von Luzern als ein Beispiel seiner sehr vermenschlichten Tierdarstellung und seiner latenten Romantik (Abb. 270). Denn dies ist noch bemerkenswert, daß dem Klassizismus Thorwaldsens ein ihm widerstreitender romantischer Zug beigemischt ist. Julius Lange, der beste Interpret Thorwaldsens, hat die feine Wahrnehmung gemacht, daß hinter vielen seiner Gestalten „eine unsichtbare Landschaft“ liege, und daß dieses Zusammenklingen dann die Seele seiner Figuren ausmache. Die Probe darauf ergibt die Aufstellung seiner Werke vor einem Hintergrund der Vegetation. Das Einbetten des Luzerner Löwen in eine gewachsene Felswand in gärtnerischer Umgebung wurde von Thorwaldsen selbst angeordnet. Das ist eine Gesinnung, die dem Klassischen widerspricht. Aber sie bleibt, wie manches an Thorwaldsen, verhalten und gedämpft.

Die deutsche Bildnerei dieses Zeitraums entwickelt sich parallel der skandinavischen und gerät mit ihr durch Thorwaldsens in Deutschland mächtigen Einfluß in enge Verbindung. Auch hier wirkt gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts zunächst die französische Schule, dann Rom, bis in dem Wirken

des Genies der nationale Charakter sich deutlich ausspricht. Unter den Bildhauern des Übergangs vom Spätbarock zum Klassizismus sei Johann Heinrich Dannecker vorangestellt (1758—1841), ein tüchtiger, etwas schwerfälliger Meister, der in Paris unter Pajou ausgebildet, in Rom von Canova angeregt, sich zu dem Geschmack bekannte, der damals griechisch hieß. Man lernt ihn am besten in seiner Vaterstadt Stuttgart kennen, wo er ein paar dekorativ wirksame Figuren von Ceres und Bacchus für das Schloß schuf und eine geschickt komponierte große Brunnengruppe für den Eingang zum Schloßgarten. Sein Ruhm heftet sich namentlich an die Ariadne des kleinen Bethmannschen Museums in Frankfurt, ein kühl akademisches Gebilde einer rundlichen Schönheit, die auf einem unwahrscheinlichen Panther wie auf einer Ottomane ruht (Entwurf Abb. 272). In der Sorgfalt, mit der sie für eine Hauptansicht komponiert ist, erkennen wir den latenten Reliefstil des Klassizismus. Unter seinen zahlreichen, streng modellierten Büsten (Tafel XIX) ragt die kolossale Schillers hervor. Dannecker war ein Freund und glühender Verehrer des Dichters und schuf einen Kopf von heroischem Pathos, eines jener seltenen Bildnisse, die viel mehr den Charakter als die wirkliche und zufällige Körperlichkeit darstellen. Dannecker hat es damit erreicht, daß seine Interpretation Schillers ein für allemal die Auffassung der Nachwelt bestimmt. Danneckers Zeitgenosse, der Schaffhauser Alexander Trippel (1744—1793), der in Kopenhagen anfänglich ausgebildet, gleichfalls über Paris den Weg nach Rom fand, ist für uns nur noch in seinen Bildnisbüsten lebendig. Die berühmteste unter ihnen, die Goethebüste, ist das lebendigste und schönste Jugendbildnis Goethes in einem Stil, in dem sich Barockes und Antikes die Wage halten (Abb. 271). — Der Schwabe Landolin Ohmacht aus Dünningen (1760—1834), der sich in Straßburg niederließ, war, wenn auch nicht einer der stärksten, so doch einer der lebenswürdigsten Repräsentanten des anmutigen Stils, der sich die Antike spielend dienstbar machte. Von Rom ist in seinen Grabmonumenten und Reliefs nicht viel zu spüren, eher von einem in französischer Umwelt geschulten Geschmack (Abb. 275). — Von einem anderen Schwaben, Valentin Sonnenschein aus Ludwigsburg (1749 bis 1828), der später in der Schweiz, namentlich in Bern, tätig war, zeigen wir als Probe seiner lebenswürdig gefälligen Art die Votivgruppe zum Gedächtnis eines in den Bergen verunglückten Jünglings. Das zierliche in Ton gebrannte Gebilde weist die für jene Übergangszeit bezeichnende Mischung von antiker Gewandung, naturalistischem Aufbau und sentimentaler Stimmung auf (Abb. 274). Einen Ehrenplatz vor diesen älteren Bildhauern des Klassizismus verdient der Tiroler Franz Anton Zauner (1746—1822), nicht weil er ein überragendes Genie gewesen wäre, sondern als ein redlicher Meister, der seine Grenzen wohl fühlte, aber sie rein erfüllte und zum mindesten ein Meisterwerk schuf, das ihm die Unsterblichkeit verbürgt. Als Knabe schon wurde er im Steinmetzenhandwerk gründlich geschult und zeichnete sich zeitlebens durch eine ungewöhnliche Sorgsamkeit in allem

Technischen seiner Kunst aus. Der Wandel des Geschmackes seiner Zeit trug ihn von barocken Anfängen (in dem Brunnen zu Schönbrunn) allmählich zu dem etwas nüchternen Klassizismus des Reiterdenkmals Josephs II. auf dem Wiener Josephsplatz. In dem durch das Maß der Begabung gefügten Abstand entwickelte er sich auf seine schlichtere deutsche Art parallel zu seinem Zeitgenossen Canova. Auch bei ihm findet sich das sentimentale spätbarocke Motiv der lose einem Monument beigesellten naturalistischen Begleitfiguren, wie an seinen Grabdenkmälern des Kaisers Leopold II. und des Feldmarschalls Laudon. Auf der Höhe seiner Laufbahn indessen zeigt er sich abgeklärt in dem Josephsdenkmal. In der würdig ruhigen Haltung des Imperators wie in dem fein gefühlten Verhältnis der Figur zu ihrem reliefgeschmückten Postament und des ganzen Monumentes zu seiner architektonischen Umgebung ist es das edelste Muster der Denkmalsplastik in dem mit Denkmälern so reich geschmückten Wien geblieben (Abb. 273).

Unter den mehr oder minder fragmentarischen Talenten erscheint nun Gottfried Schadow (1764—1850) als das deutsche Genie, ein ganzer Mann von einer erfrischenden Selbständigkeit und Harmonie der Gaben. Wir vergleichen ihn bereits dem Schweden Sergel. Mit ihm hat er die Energie, die sinnliche Empfänglichkeit und das Selbstbewußtsein gemeinsam. Sein Lehrer, der Antwerpener Tassaert, hatte ihm die solide Schule des französischen Spätbarock angedeihen lassen. Als er nun mit einundzwanzig Jahren nach Italien kam, konnten ihn die gewaltigen Eindrücke der Antike und Michelangelos in Florenz und Rom wohl erschüttern, doch nicht entwurzeln. Ein paar Jahre darauf, 1788, wurde er nach Berlin zurückgerufen, wo er dann mit wenigen Unterbrechungen den Rest seines langen Lebens verbrachte. Die nächsten Jahre nach seiner Heimkehr brachten ihm Ehren und glückliche Aufträge. Sein Ansehen blieb im neuen Jahrhundert noch lange ungeschmälert; als Direktor der Akademie war er einer der würdigsten Repräsentanten der Künstlerschaft. Allein die Gunst des Hofes wurde ihm unter Friedrich Wilhelm III. entzogen, um sich Rauch zuzuwenden, und das Publikum folgte, so daß der Alte resigniert meinte, sein Ruhm sei „in Rauch“ aufgegangen.

Schadows künstlerischer Charakter ist eine männliche Ausprägung jenes spätbarocken Klassizismus, der die Antike viel mehr in seinen Dienst nimmt, als daß er sich von ihr beherrschen ließe. Er ist gänzlich unsentimental und bei aller Neigung zu theoretisch-pädagogischer Betätigung im Grunde genommen naiv. So tritt er der Natur gegenüber. Sein Naturalismus — wenn man das fatale Wort einmal anwenden darf — läßt anfänglich die Verve der französisch-belgischen Schule merken. Später wird er bürgerlich sachlich, beinahe trocken, aber nie kleinlich. Wie überraschend sehen Schadows Bildnisse unserer Großen, Goethe und Schiller — von Goethe eine meisterhafte Büste, von Schiller eine geistreiche Profilzeichnung — neben den pathetisch-deklamatorischen Büsten der Trippel, Dannecker, Rauch und David d'Angers aus. Es sind Enthüllungen. Die viel mehr spätbarocke als klassizistische

Einstellung Schadows wird besonders deutlich angesichts seiner Reliefs. Sie lassen nichts ahnen von griechischen Vasenbildern oder vom Parthenonfries, aus denen die tonangebenden Klassizisten ihren Stil bezogen, sind vielmehr malerisch konzipiert, auch wohl, wie in dem Entwurf eines Grabdenkmals für den Prinzen Louis Ferdinand, geradezu rokokomäßig. Nur einmal, in dem Fries für Gentzens Münze, bewegt er sich in rein klassizistischen Formen, und da folgt er dem Entwurfe Gillys. Alles in allem genommen ist diese reife bewegliche und doch nicht komplizierte Kunst der edle und würdige Ausdruck des Preußentums der friderizianischen Zeit oder, wenn man will, ihr letzter Nachklang. Es ist oft bemerkt worden, daß etwas vom Wesen einer großen ihre Zeit beherrschenden Persönlichkeit sich tausendfältig in den Hervorbringungen ihrer Umgebung spiegle; und etwas vom Wesen Friedrichs, sein Gefallen an französischer Anmut, seine Skepsis, sein Draufgängertum, sogar sein Soldatentum, spiegelt sich in Schadow.

Die erste Aufgabe, die der aus Italien Heimberufene zu lösen hatte, war das Grabmal für den Grafen von der Mark, das im Alter von acht Jahren verstorbene Kind des Königs (Abb. 276). Es ist schlechthin bewunderungswürdig. Die Teile des Denkmals: der Sarkophag, auf dem der Knabe ruht, die Rückwand mit der Inschrifttafel und darüber in halbrunder Nische das Hochrelief der drei Parzen, sind lose zusammengeschoben. Doch vereinigt sich alles zu einer edlen, freilich mehr malerischen als architektonischen Harmonie. (Man spürt es wohl, daß ein Maler die Zeichnung zu dem Ganzen entworfen habe.) Was Schadow in diesem Denkmal über die berühmten Zeitgenossen Canova und Thorwaldsen erhebt, ist ein Element der Frische. — Der Knabe ist nicht tot, er schläft nur einen tiefen Schlaf der Bewußtlosigkeit wie ein Kind, das sich müde gespielt hat. Das Spielzeug, ein Schwert, ist seiner Hand entglitten und ruht in seinem Schoße. Über dem Bewußtlosen, durch die Form des Reliefs in eine andere Sphäre entrückt, thronen die Göttinnen, die über sein Leben entschieden haben. Alles Einzelne ist unbefangen und sehr lebendig durchmodelliert. Der Kopf des Knaben mit seinen durch die Lagerung leicht verschobenen Wangen ist ein Meisterstück feiner Beobachtung; der Faltenwurf ist überall so wahr wie edel und gänzlich unschematisch. Das kurze Schwert wird dazu benutzt, um die weich verlaufenden Umrisse der Beine an einer energisch betonten Geraden entlang zu führen. Wie der Mantel über den Sarkophag herabfällt, wie der schwere Helm mit seiner dunklen Öffnung unter dem Kopfkissen das Haupt hervorhebt, das ist sehr fein berechnet, doch so, daß es im Sinne des Spätbarock den Anschein des Zufälligen hat. Das Relief am Sarkophag mit den lebhaft auseinander strebenden Gestalten des Chronos und des Knaben wäre von den römischen Klassizisten vielleicht als ungefüge abgelehnt worden. Alles, wie auch die farbige Erscheinung des Denkmals in Weiß, Blaugrau und Schwarz ist ganz spätbarock. Das Denkmal wurde 1791 vollendet.

Vier Jahre darauf entstand sein zweites Hauptwerk, die Gruppe der Kronprinzessin Luise mit ihrer Schwester, der Prinzessin Friederike (Abb. 277).

Schadow hatte ihr vorgearbeitet durch die Büsten der beiden hohen Damen, die er 1794 modellieren durfte. Die Kronprinzeß war anmutig, lebenslustig und liebenswürdig, und ihre Schwester war alles dieses vielleicht noch mehr. Beide hatten alle Herzen gewonnen, und unser Schadow widmete ihnen eine entzückte Bewunderung, die sich in seinem Werke malt. Er hat nach eigenem Geständnis keine Arbeit sorgfältiger behandelt. Die Gruppe ist in dem engen Zusammenschluß der beiden jungen Frauen sorgsam ausgewogen und in dem Nebeneinander der stolz aufgerichteten Kronprinzeß und ihrer gefällig bewegten jüngeren Schwester lebendig charakterisiert. Das Gewand ist mit besonderer Sorgfalt modelliert und erhebt sich weit über den sonst üblichen Schematismus des zeitgenössischen Faltenstils.

Zweifellos war Schadow wie wenige zum Bildnis berufen. Er hatte den kühlen Blick des Beobachters und ein warmes menschliches Mitfühlen, und dazu jene Sachlichkeit, die das eigene Wesen hinter dem des Dargestellten zu verbergen weiß. Auch war ihm der Humor beschieden, die göttliche Tugend des Überlegenen, die bei den besten Bildnissen im Verborgenen mitwirkt. Seine Zeit scheint ihn gleichwohl als Porträtisten nicht besonders begehrt zu haben. Und wir wollen ihr darum nicht gram sein, denn so behielt jede einzelne seiner Büsten die volle Frische einer besonderen und neuen Leistung. Seine wenigen Standbilder verbinden die Lebendigkeit des Spätbarock mit dem bürgerlichen Naturalismus des neunzehnten Jahrhunderts und berühren sich mit dem Klassizismus ihrer Zeit gar nicht oder nur lose in äußerlichem Sinne wie der befangen bewegte und wunderlich gewandete Blücher in Rostock. Der größten Volkstümlichkeit erfreut sich der alte Dessauer, in Miene und Haltung aus einem Gusse der Typus des Generals aus Preußens Heldenzeit, unpathetisch straff und männlich. Nicht ganz so glücklich ist der verträumt dastehende Zieten charakterisiert, bei dem indessen Schadow insofern entlastet ist, als der König unter den vorgelegten Skizzen eben diese Fassung entgegen dem Wunsch des Künstlers gewählt hatte. — Leider hat das Schicksal es nicht gewollt, daß Schadow mit dem Denkmal Friedrichs des Großen für Berlin betraut wurde, für das niemand besser als er gerüstet gewesen wäre, er, der letzte, der noch in der Geistessphäre des Königs herangewachsen war. Wie scharf er dessen Persönlichkeit erfaßt hatte, beweist der wundervolle Kopf des Stettiner Denkmals (Tafel XX). Entwürfe genug hielt er bereit. Leider entging ihm auch das Grabdenkmal der Königin Luise. Der kleine Entwurf dafür verspricht, daß er es mit Rauch zum mindesten aufgenommen hätte (Abb. 279).

Der Charakter der sehr ausdrucksvollen und individuell bewegten Plastik Schadows bringt es mit sich, daß sie sich einem architektonischen Rahmen nicht leicht einfügte, zumal deshalb nicht, weil der Stil der Architektur, wie er sich seit der Jahrhundertwende entwickelt hatte, mit dem Stil Schadows nicht mehr übereinstimmte. Nur Schadows Jugendarbeiten harmonieren vollkommen mit den Bauten, die sie zu schmücken bestimmt sind, die

dekorativen Reliefs am Marmorpalais in Potsdam und seine Beiträge zum Brandenburger Tor. Hier durfte er sich getrost seinem Naturell überlassen, weil er Hand in Hand mit einem stilverwandten Baumeister ging. Die Architektur des Brandenburger Tores wird durch die Plastik Schadows erst in das rechte Licht gesetzt. Die schwellenden Formen seiner Reliefs — sie stehen unter allen Arbeiten Schadows dem Rokoko am nächsten — deuten darauf hin, daß dieses Säulentor viel mehr als eine der letzten Schöpfungen des klassizistischen Spätbarock bewertet werden möge, denn als ein Erstling des Neuhellenismus (leider sind die Reliefs nur mit Mühe zu sehen). Auch die Quadriga gehört dem älteren Stil an (Abb. 280). Wie verschieden sind diese feinköpfigen, zierlich einhertrabenden Pferde vor den schweren Rossen der klassizistischen Monumentalplastik.

Schadow war ein kritischer Geist und wurde es noch mehr, als er wahrnahm, wie bald sich der Weg des jüngeren Geschlechtes von dem seinen trennte. Des eigenen Wertes wohl bewußt, scheute er sich nicht, zwischen Verteidigung und Angriff sein Urteil auf gut berlinisch zu formulieren. Als er dann im Alter sein Buch über Kunstwerke und Kunstansichten schrieb (1849 erschienen), wurde er in den Formen vorsichtiger, doch spürt man es deutlich genug, daß er von Sergel sehr viel, von Thorwaldsen weniger hielt, und daß er den von den gebildeten Deutschen vergötterten Carstens nicht zu schätzen vermochte.

Auf Schadow folgte als sein bedeutendster Schüler und als das unbestrittene Haupt der deutschen Bildhauer Christian Rauch (1777—1857). Seine harmonisch abgerundete, edelschöne Persönlichkeit, ein seltenes Beispiel moderner Kalokagathie, die sich in seiner Kunst ausdrückt, gewann ihm zu seinen Lebzeiten die Neigung der Menschen und spiegelt sich im Urteil der Nachwelt. Und in ihm begünstigte das Glück keinen Unwürdigen.

In Rauch stellt sich das neue bürgerliche Zeitalter dar. Das stilistisch zwischen ihm und Schadow vermittelnde Glied des reinen Klassizismus, das in Thorwaldsen seinen großen Vertreter findet, wird in der deutschen Bildhauerei durch keine überragende Persönlichkeit repräsentiert. Vielmehr ist es so, daß Rauch von Schadow zu Thorwaldsen übergehend, auf diesen seine Fortentwicklung gründet. In Rom, wohin er mit einem Stipendium 1804 gelangte, schloß er sich dem berühmten Dänen an. Doch blieb er von ihm durch die Natur seiner Begabung getrennt. Ihm fehlte die Leichtigkeit der naiv sprudelnden Phantasie, während ihn eine durch solides Studium geschulte strengere Formgebung auszeichnete. Sein Klassizismus verbindet sich mit einem Element der norddeutsch nüchternen Naturbeobachtung, so daß man in seiner Kunst ein veredeltes Preußentum verspürt. Und noch in anderem Sinne war Rauch ein Kind seiner Zeit und seiner Heimat. Ihn umgab die neue bürgerliche Geisteskultur, in der der Gedanke das Gefühl und die Wissenschaft die Kunst überwog. An dieser „Gebildetheit“ hatte Rauch Anteil. Er war nicht mehr wie Schadow einer der Naiven der älteren Generation, die ihr Wissen

rein im Dienste ihrer Kunst erweiterten und auf diesem Wege auch wohl zu Theoretikern wurden, sondern ihn beschäftigte alles mögliche. Empfänglichen Gemütes besuchte er Museen und Kirchen, verfolgte die Literatur — schon in seinen jungen Jahren hatte er als königlicher Kammerdiener an Leseabenden teilgenommen — gegen das politische Leben war er nicht indifferent und empfand den Drang, sich über alles, was ihn erfüllte, in Briefen und Gesprächen zu äußern. Leider nur ist diese „Bildung“ dem Künstlerberufe nicht unbedingt zuträglich.

Rauchs Erstlinge sind in den sieben Jahren seines römischen Aufenthaltes 1804—1811 entstanden, einige Reliefs und Büsten, die begreiflicherweise am deutlichsten die klassizistische Lehre merken lassen. Dann beginnt er, 1811 nach Berlin zurückberufen, das erste seiner Hauptwerke, das Grabdenkmal der ein Jahr zuvor verstorbenen Königin Luise (Abb. 281). Hier zeigen sich Begabung und Bildung so glücklich versöhnt wie in keiner seiner späteren Arbeiten, trotzdem ihm seine Aufgabe durch die ins einzelne gehenden Wünsche und Korrekturen des Königs erschwert worden war. Die anmutige Bewegung der ruhenden Gestalt verschleiert den Gedanken an den Tod; wir glauben vielmehr den Schlummer der Königin zu belauschen, den freundliche Träume verschönen. Das Gewand, ein langes feines Hemd mit kurzen Ärmeln, umschmiegt den Körper in zierlichen Falten. Von der bewegten Form des Körpers und seines Kissenlagers ist der strenge, sparsam geschmückte Bau des Paradebettes wirksam unterschieden. Nie wieder ist Rauch seinem ersten Lehrer Schadow so nahe gekommen. Freilich scheidet ihn auch hier von jenem die Konvention, welche die Züge des Antlitzes verschönernd übergangen und den Faltenwurf geordnet hat. Leider ist der Vorschrift des Königs zufolge das Denkmal so niedrig aufgestellt, daß es nicht leicht ist, ihm eine im Umriß wirksame Hauptansicht abzugewinnen. — (Als eine minder glückliche Variante stellt sich das viel später im Auftrag des Königs Ernst August von Hannover ausgeführte Denkmal der Königin Friederike in Herrenhausen dar.) — Der Charakter einer an Eleganz streifenden Anmut läßt den Klassizismus des Luisendenkmals als das Gegenbild Schinkelscher Architektur erscheinen.

Die fernere Tätigkeit des vielbeschäftigten Rauch stand sonst gänzlich im Dienste der Denkmalsplastik, der bevorzugten Aufgabe des bürgerlichen neunzehnten Jahrhunderts. Die Anforderungen des in Kommissionen organisierten Laienpublikums an die Form solcher Denkmäler mußte Rauch als unbequem empfinden. Doch er verstand es, sich zu fügen. Die als Selbstverständlichkeit verlangte Naturtreue der Uniformen wurde klassizistisch modifiziert, die Unruhe des Umrisses durch umgeworfene Mäntel gemildert und die individuellen Unregelmäßigkeiten der Gesichtsbildung, denen noch Schadow mit Freude nachgegangen war, erhielten eine ausgleichende Korrektur. Die plastische Form ist von einer an Schärfe grenzenden Präzision bei glatter Behandlung der Flächen. Am vorteilhaftesten stellt sie sich in Bronze dar. Unter den zahlreichen Büsten Rauchs zeichnet sich der schöne heroisierte

Kopf des alten Goethe aus, wohl das Volkstümlichste seiner Bildnisse. Dennoch ist es vielleicht begreiflich, daß es Menschen gibt, denen die anspruchslosere Goethebüste Schadows mehr zu sagen hat. Zu Rauchs schönsten Standbildern rechnen wir den Blücher am Opernplatz in Berlin (Abb. 284), von markiger Haltung, und den König Maximilian Joseph vor der Münchner Residenz (Abb. 282). Hier nähert sich Rauch noch einmal mehr als sonst dem klassischen Altertum. Die Gebärde des sitzenden Fürsten im Idealgewand der Ordenstracht ist die eines gütigen Imperators. Der hohe Sockel wird an den Ecken seiner unteren Stufe durch vier prachtvoll lebendige Löwen geschmückt. Das berühmteste von Rauchs Denkmälern, Friedrich der Große unter den Linden zu Berlin, eine Aufgabe, die ihn zwölf Jahre beschäftigte, leidet unter dem Kompromiß, der mit den Anforderungen des Zeitgeschmacks geschlossen werden mußte (Abb. 285). Die Höhe des Aufbaus ist viel mehr durch die städtebauliche Rücksicht auf die Gesamterscheinung der Masse zwischen den hohen Häuserreihen zu rechtfertigen als durch den Eindruck des Denkmals an und für sich. Denn das vortreffliche Reiterbildnis des Königs wird dem genauen Anblick durch diese Höhe entzogen. Auch ist der Gedanke, den König inmitten der Schar seiner bedeutendsten Zeitgenossen und Untertanen zu erheben, viel mehr ein literarischer als ein bildnerischer. Die Absicht, das Denkmal des Königs zu einem der von ihm beherrschten Periode der preussischen Geschichte zu gestalten, läßt sich eben mit den Mitteln der Plastik nicht lösen. Inwieweit hier Rauch sich hat fügen müssen und inwieweit er freiwillig dem Zuge der Zeit gefolgt ist, bleibt dahingestellt. In der Tat bedeutet dies Denkmal die Kapitulation vor der mehr wissenschaftlichen als künstlerischen Gesinnung der bürgerlichen Kultur des neunzehnten Jahrhunderts und das Ende des Klassizismus. Die strenge Geschlossenheit der Form ist aufgelöst. Die Reinheit des Reliefs, die besondere Errungenschaft des Klassizismus, ist einer chaotischen Fülle gewichen in dem Gedränge der Zelebritäten, die zu Roß und zu Fuße in einer breiten Zone — Hochrelief und Freifigur gemischt — den Sockel umgeben. In dem darüber angeordneten Reliefstreifen erkennt man nur mit Hilfe des Fernglases Szenen aus dem Leben des Königs. So ist über dem Vielerlei die Beherrschung des Ganzen verloren gegangen und sein Charakter ist seiner Dimension ungeachtet viel mehr klein als groß. Welcher Abstand von der Erhabenheit, in der einst Friedrich Gilly sein Tempelmonument Friedrichs geträumt hatte!

Am glücklichsten zeigt sich der gefällige Klassizismus Rauchs in Einzelfiguren wie dem Denkmal der Königin Luise. Unter den späteren Arbeiten dieser Art nennen wir die marmornen Viktorien in der Walhalla bei Regensburg (Tafel XXII) und die in Bronze gegossenen Siegesgöttinnen im Charlottenburger Schloßpark.

Neben der beherrschenden Persönlichkeit Rauchs, die der Berliner Bildhauerschule den Vorrang in Deutschland verschaffte, stehen einige andere begabte jüngere Meister, die, gleich ihm der Schule des alten Schadow

entstammt, sich in Rom zu der neuen Richtung des Klassizismus bekehrten. Der besonders verheißungsvolle Rudolf Schadow, der Sohn Gottfrieds, starb früh. Von seinen Gefährten darf Friedrich Tieck (1776—1851), der Bruder des Dichters, vorangestellt werden. Seine Formgebung, die er in Paris unter Davids Einfluß ausgebildet hatte, ähnelt Rauch und nähert ihn Schinkel, für dessen Bauten er des öfteren den plastischen Schmuck übernahm. Besonders glücklich stehen in ihrem reliefmäßigen Umriß gegen die helle Luft seine beiden Rossebändiger auf der Attika des Alten Museums (Abb. 216).

Der reine Klassizismus Thorwaldsens findet in der deutschen Bildnerei keinen bedeutenderen Vertreter. Rauch modifiziert ihn alsbald im Sinne des bürgerlichen Naturalismus und Schwanthaler, der an Absichten, wenn auch keineswegs an Begabung, am ehesten Thorwaldsen vergleichbar wäre, trivialisiert ihn. Ludwig Schwanthaler (1802—1848), der meistbeschäftigte Bildhauer Ludwigs I., war ein gefälliges, leicht schaffendes Talent. Ein Aufenthalt in Rom brachte ihn in Berührung mit Thorwaldsen, der ihm die Richtung gab. Seine Anmut ist schwerfälliger als die seines Meisters, seine Schönheit oberflächlicher und die Linienführung seiner Reliefs minder fein gefühlt. Ein Normalmann und ein Normalweib von rundlichen Gliedern werden in seiner Werkstatt ver Hundertfältigt, nackt, bekleidet, im Talar, in Zivil und in Uniform. Für die Bildnisse wurden ihnen verschiedene Köpfe aufgesetzt. Die Flüssigkeit der Arbeit ermöglichte es ihm, dem Ansturm der Aufträge seines ungeduldigen königlichen Herrn zu genügen; auch entsprach das Ungefähr seiner gefälligen Formen gerade den Ansprüchen des bürgerlichen Gebildeten an Schönheit und Stil (Abb. 288). Sein volkstümliches Hauptwerk ist die Kolossalfigur der bronzenen Bavaria an der Theresienwiese in München (Abb. 222). Vor Klenzes Säulenhallen wirksam aufgestellt, in richtig abgewogenem Verhältnis zu der Weite des zu ihren Füßen sich dehnenden Festplatzes, ist sie die glücklich gefundene Verkörperung ihrer Idee, eine mütterliche Heldin, die ihr Volk und seine Sieger willkommen heißt. — Das Motiv des erhobenen Armes hat bei anderen Kolossalfiguren dieser Zeit Nachahmung gefunden. — Neben Schwanthaler tritt der Münchner Martin Wagner (1777—1858) zurück. Er war einer der Berater des Königs Ludwig und vermittelte ihm einige seiner bedeutendsten Ankäufe antiker Plastik, z. B. der Äginetengruppen. Seinem älteren und im Vergleich zu Schwanthaler strengeren Klassizismus gelangen einige an ihrer Stelle glücklich wirksame Arbeiten wie die Bavaria mit dem Viergespann von Löwen über dem Siegestor und das Giebelrelief der Glyptothek mit Pallas als Beschützerin der Künste (Abb. 287).

England, das die Früchte der napoleonischen Militärtyrannis erntete und in dem allgemeinen Aufschwung seines nationalen Lebens nun auch in die europäische Kunstwelt mitbestimmend eintrat, bedeutet für die Baukunst und Malerei unserer Periode mehr als für die Bildnerei. Für sie hat es nur ein

Talent von europäischem Ansehen gestellt in dem Bildhauer und Zeichner John Flaxman (1755—1826). Eine typisch englische Begabung, geschmacklerisch befangen, wohlänständig und temperamentlos bei nicht geringen Ansprüchen! Unter seinen Landsleuten und bei einem Teil der stammverwandten Deutschen gilt er als einer der Verkünder des neuen hellenischen Stils. Indessen sind seine berühmten Grabdenkmäler von Nelson in St. Paul (Abb. 289) und von Reynolds und Lord Mansfield in der Westminsterabtei vielmehr die Artverwandten von Canovas Spätbarock — nur ohne dessen Anmut. Europäischen Ruf erwarben seine Umrißzeichnungen zu Homer und Äschylos in einem weichen, gleichsam schwebenden Linienfluß (Abb. 290, 291), doch sein wertvollstes, in seiner Art vollkommenes Vermächtnis sind die Entwürfe zu den Gefäßen, Vasen und Schalen der Steingutmanufaktur von Josiah Wedgwood. Wedgwood hatte als die Besonderheit seiner Werkstatt im Anschluß an römische Kameen und geschliffene Überfanggläser jene edelgeformten Gefäße geschaffen, die auf dunklem blauen, braunen oder schwarzen Grunde figürlichen und ornamentalen Schmuck in weißem Relief aufweisen. Flaxman war es, der den Arbeiten Wedgwoods die Weihe einer eigenen nationalen Kunst verlieh und ihre bis auf diesen Tag fortdauernde volkstümliche Beliebtheit rechtfertigte.

Die Romantik offenbart sich wie in jeglicher Kunst so selbstverständlich auch in der Plastik, allein minder deutlich als in den bildenden Schwesterkünsten. Denn hier erweist sich das klassizistische Formgesetz, gestützt auf die erhabensten antiken Vorbilder, als besonders mächtig. Auch begegnet die Verwirklichung gewisser romantischer Absichten hier äußeren Schwierigkeiten, die für die Malerei nicht existieren. Es gibt romantische Träume, die sich wohl zeichnen, aber nicht in Stein hauen lassen. Doch dies bekümmerte den rechten Romantiker weniger. So finden wir denn etliche Gedanken romantischer Plastik nur in den Entwürfen der deutschen Maler.

Romantisch, d. h. der klaren Begrenztheit und Umgrenzung plastischer Form widerstrebend, ist es, wenn Caspar David Friedrich in seinen Gemälden (Hamburg und Bremen, Kunsthalle) klassizistisch geformte Grabdenkmäler in die Wildnis von Felsenschluchten verstreut (Abb. 381), oder wenn er die in ihrer Strenge unverrückbare Gestalt des Obeliskens mit symbolhaften naturalistischen Zutaten verquickt und verwirrt (Abb. 292). Romantisch ist es, wenn der sonst so streng klassizistische Gentz von einem Lutherdenkmal träumt, dessen Obeliskensabschluß in sinnreiche Beziehung zu einer künstlich aufgetürmten Felsenhöhle gebracht wird (Abb. 294), und romantisch, wenn Philipp Otto Runge in gotisierendem Naturalismus ein Grabdenkmal entwirft, das über einem kapellenartigen Unterbau einen blumenhaft schlanken Pfeiler trägt, auf dem ein betender Engel kniet. Man sollte meinen, ein Windstoß müsse das Gebilde zerbrechen, doch hatte es Runge ganz ernsthaft gemeint. Romantisch ist jedes Bestreben, den Grenzen der Kunst zu entrinnen, um ihr Gebilde mit

der Natur selber zu verquicken. So mögen wir denn einen Zug der Romantik bei Canova entdecken, wenn er in die Pyramiden seiner Grabdenkmäler ein naturalistisches Trauergefolge einziehen läßt, und vollends bei Thorwaldsen, wenn er seinen Luzerner Löwen in eine natürliche Felswand bettet, umgeben von einer gärtnerischen Wildnis.

Romantisch ist ferner die Neigung des Jahrhunderts zu plastischen Kolossaldenkmälern, denn diese Denkmäler entwachsen eben durch ihre Dimension dem Maßstab des kunstgeformten Menschenwerks, um in eine nicht genau zu fassende, vielmehr schwebende Beziehung zur Landschaft zu treten. Es bedeutet eine Umkehr klassischen Gefüges, wenn hinter der Riesengestalt von Schwanthalers Bavaria die Säulenhallen Klenzes zu der Funktion einer Rampe zusammenschrumpfen (Abb. 222). Noch weiter geht Bartholdy mit seiner Statue der Freiheit am New Yorker Hafen, die ihre Fackel als ein naturalistisches Fanal erhebt. Romantisch ist die Absicht Rauchs oder seines Denkmalkomitees, durch angehäuften Reliefs das Standbild Friedrichs des Großen zu einem Denkmal des ganzen von ihm beherrschten Zeitalters zu erheben. Sehr romantisch ist auch der vergleichbare Plan Ernst Rietschels (1804—1861), sein Lutherdenkmal zu Worms durch einen umgebenden Chor von Standbildern zu einer Verherrlichung der ganzen deutschen Reformation zu erweitern (Abb. 293). (Wie der Klassizismus einer solchen Absicht genügt, zeigt die Vendômesäule, wo der Triumphator und die Geschichte seiner Taten der architektonischen Gestalt des Ganzen als ein Ornament untergeordnet werden und das Ganze einer dekorativen Funktion in einem städtebaulichen Bilde dient.) Das romantischste aller Denkmäler ist indessen das Riesenbild des Hermann im Teutoburger Walde, die Lebensarbeit Ernst v. Bandels (1800—1876). Man darf es nicht, wie es zumeist geschieht, unterschätzen; denn es ist nicht nur das romantischste, sondern zugleich das beste der Kolossaldenkmäler seiner Zeit (Abb. 295). Vollkommen einheitlich im Aufbau, im Zusammenhang von Unterbau und Figur, sehr einfach und klar in dem Motiv des erhobenen Schwertes, bedeutet es einen Weckruf und ein Gelübde. Die summarische und grobschlächtige Behandlung der Plastik und die naive Gotik des Unterbaues sollte man nicht sowohl bekritteln als vielmehr anerkennen, denn für diesen Zweck und diesen Standort auf der Höhe des Waldgebirgs ist sie eben recht. Problematisch ist nicht die Arbeit, sondern die Vorfrage, ob überhaupt solche Kolossaldenkmäler erwünscht seien.

Der Stilform gegenüber verhält sich die Romantik im allgemeinen indifferent, doch läßt sie von Zeit zu Zeit eine heimliche Neigung zum Gotischen merken. Auch hierfür ist das Hermann-Denkmal bezeichnend. Selbstverständlich ist nur, daß sie sich der jeweils herrschenden schulmäßig geübten Formensprache bedient, d. h., sie verbündet sich im neunzehnten Jahrhundert mit dem Naturalismus. Dabei waltet eine besondere Beziehung. Denn dadurch, daß die Romantik jeder Bindung durch irgendeinen folgerichtig und streng durchgeführten Stil widerstrebt und gleichzeitig ins Grenzenlose hinaus begehrt,

wird sie dem Naturalismus angenähert, d. h. einer ästhetischen Auffassung von der Natur — nicht in ihrer Gesetzmäßigkeit, sondern in ihrer chaotisch unerschöpflichen Fülle. Durch solche Auffassung geht, wie wir es schon in der Gotik wahrnehmen können, für den Germanen der Weg zur Transzendenz.

Nun bleibt aber die deutsche Bildhauerei unseres Zeitraums recht eigentlich auf halbem Wege stehen, d. h. bei einem konventionellen Naturalismus. Das eigentlich Romantische erschöpft sich im Programm oder beruht in gewissen Eigenschaften, gelangt aber nur ausnahmsweise zu einer reinen formalen Ausprägung. Darum kann man auch keinen einzigen deutschen Bildhauer in demselben Sinne wie so manchen Maler schlechthin einen Romantiker nennen. Wer so etikettiert wird, wie z. B. Schwanthaler, soll damit vielmehr nur einer Künstlerpartei zugewiesen werden.

Ähnlich verhält es sich in Frankreich, wo eine Zeitlang alles romantisch hieß, was wider den Stachel der klassizistischen Akademie lökte. Die Romantik unseres Jahrhunderts ist zudem so rassenmäßig germanisch, daß sie unter Franzosen überhaupt nicht im gleichen Sinne aufkommen kann. Mit diesem Vorbehalt mögen wir indessen wenigstens einen großen französischen Bildhauer als Romantiker ansehen, den größten seiner Zeit — François Rude (1784—1855). Das Romantische an ihm ist sein unbekümmerter Wagemut, eine Kühnheit, die, alle Konvention verachtend, den stärksten Ausdruck für die Gefühlserregung des Schöpfers sucht. Auch hier werden Grenzen gesprengt und Malerei, Poesie, Rhetorik dem plastischen Ausdruck dienstbar gemacht. Französisch ist besonders der Zug des Rhetorischen, das sich bis zu lauter Deklamation steigert. Doch ist damit nur eine und nicht die wesentlichste Seite des Romantischen bezeichnet. Wie alles echt Französische bleibt diese Kunst durchaus diesseitig, von jedem Drängen nach Transzendenz entfernt. Wie sie übrigens zu verstehen sei, dafür finden wir in den Briefen Lichtwarks einen bemerkenswerten anekdotischen Hinweis*. Emanuel Frémiet, der Schüler und Neffe Rudes, erzählte, wie sein Oheim in jüngeren Jahren von dem Mathematiker Monge erweckt worden sei. Monge habe sich bei einem Besuche in Rudes Atelier nicht sehr befriedigt gezeigt und schließlich gemeint: „Ihre Figuren stehen nicht und gehen nicht und haben gar kein Gewicht. Sie sollten einmal die Natur mit den Augen des Mathematikers ansehen, dann würden Sie Dinge wahrnehmen, von denen in Ihrer Kunst nichts zu spüren ist.“ — Die Mathematik als Wegweiser zur Romantik klingt verblüffend. Nun war es allerdings so, daß Rude zu jener Zeit (Monge starb 1818) von romantischen Anwendungen noch unberührt auf dem Wege der klassizistischen Akademie wandelte, auf dem ihn seine Erfolge der Salons von 1809 und 1812 bestärkten. Es dauerte ziemlich lange, bis er sich selber fand — völlig erst mit einigen vierzig, als er nach fünfzehnjähriger Tätigkeit in Brüssel 1827 nach Paris zurückgekehrt war. Jetzt war das schulgerecht Akademische des Stils der Kaiserzeit

* H. Lichtwark, Reisebriefe, 2. Aufl., I, 98.

von ihm abgefallen und der Gereifte erschien verjüngt als ein naturalistisch romantischer Revolutionär. Zugleich aber wird es nun deutlich, in welchem Sinne ihm die Mahnung des berühmten Mathematikers zum Segen gereicht war. Denn das Gegengewicht des feurigen Temperamentes, aus dem er seine Gestalten formt, ist allerdings ein sehr fühlbares Bewußtsein der verborgenen Gesetze ihrer Statik und Dynamik. Eben dies verbürgt ihre höhere Realität, eine Körperhaftigkeit, welche die bewegteste Gruppe Rudes von den schwebenden und gleitenden Formen seiner geistverwandten Nachfolger (Carpeaux, Rodin) unterscheidet. In Rude lebt etwas, das an die Meister der Frührenaissance erinnert — seine jugendliche Gewalt des Ausdrucks, die ohne Zögern bereit ist, der Wahrheit die Harmonie und die Schönheit zu opfern. Es gibt Arbeiten von ihm, wie den Neapolitaner Fischerknaben, in denen er die Trivialität bürgerlicher Genreplastik streift. Sein toter Cavaignac, der vom Bahrtuch in wirren Falten umhüllt, ausgestreckt auf einer Grabplatte ruht, ist dem erschreckenden Leichnam Christi von Holbein vergleichbar. Seine Jeanne d'Arc, die dem himmlischen Weckruf wie einem fernen Klange lauscht, ist von einer ganz germanischen Naivität der ungelenten Bewegung (Tafel XXIII). Am meisten wagt er sich im Sinne romantischer Kompliziertheit vor in dem Napoleondenkmal in Fixin bei Dijon. Der Imperator erwacht langsam aus bleiernem Todesschlaf und lüftet mit schwerer Bewegung den Mantel, der seinen Körper umhüllt. Eine phantastische Vision! Ganz unproblematisch, ein packendes Bild des Lebens ist eines seiner späteren Werke, der Marschall Ney in Paris, der seinen Säbel aus der Scheide gerissen hat und den Garden das Kommando zum Angriff zuruft (Abb. 296). Der größte Wurf gelang ihm indessen in dem Hochrelief des Aufbruchs zum Kampf an Chalgrins Arc de l'Etoile (Abb. 297; vgl. Abb. 166). Ein brausendes Leben erfüllt die Gruppe der Krieger, die aus der Wand des Pfeilers hervordringen und jung und alt an uns vorbeistürmen, während über ihnen die Göttin des Krieges dahinfliegt, den gellenden Weckruf ausstoßend, dem sie alle folgen. Was immer an Gesetzen der Plastik und des Reliefstils überliefert war, hier ist es kühn zerbrochen; dies ist der formgewordene Geist der Revolution, ein steinernes Kampflied, der Marseillaise vergleichbar. Aber, wie man es immer nennen möge, es spottet jeder schulmeisterlichen Kritik und es verkündet ein neues Gesetz, indem es die alten verachtet. Freilich ein bedenkliches Gesetz! Denn diese höchste Verlebendigung der Plastik bedeutet gleichzeitig ihre Isolierung. Hier wird der Weg betreten, an dessen Ende Rodin steht mit einer Plastik, die nur noch als abgelöste Form für sich gewertet werden will und jeder Einordnung in irgendwelchen geordneten räumlichen Zusammenhang widerstrebt.

Neben Rude sinkt jedes zeitgenössische Talent zu einer Größe minderen Ranges herab, die nur wenige Strahlen aus der Fülle des in ihm gesammelten Lichtes reflektiert. Was genrehaft naturalistisch an Rude war, erscheint vereinzelt anmutig in einigen Figuren Francisque Durets (1804—1865),

z. B. in dem neapolitanischen Tänzer im Louvre (Abb. 298) oder dem Improvisator, von dem ein Abguß im Leipziger Museum steht. Zu Höherem berufen war David d'Angers (1788—1856), ein vielseitig gebildeter, ehrgeiziger Mann, der sich vom Klassizismus des Malers David zu der Kühnheit eines improvisierenden Naturalismus entwickelte, doch minder naiv und minder konsequent als Rude. Er ist der Mann des geschickten Kompromisses, der nur in wenigen Werken die Versprechungen seiner Anfänge eingelöst hat. Zu ihnen rechnen wir das Giebelrelief des Pantheon „Der Genius Frankreichs krönt die großen Franzosen“ (Abb. 162) und die Freifigur des Philopoemen im Louvre, den lebendig modellierten Akt eines herausfordernd blickenden alten Helden (Abb. 299). Als eine Spezialität pflegte David d'Angers das Bildnismedaillon, für das er einen neuen Typus unabhängig von den Mustern der Renaissance und der römischen Antike schuf (Abb. 300). Diese Medaillons, in denen er eine Reihe damaliger französischer und deutscher Zelebritäten verewigte, sind durchaus impressionistisch aufgefaßt, stark modelliert und bilden die — nicht wieder erreichten — Vorläufer und Muster der späteren vielberufenen Medaillenkunst Frankreichs in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Ihrem Charakter nach bedeuten sie die bewußte Abkehr von der klassischen Tradition, wie sie sich in den Medaillen des Kaiserreichs dargestellt hatte.

In unserer Betrachtung der Malerei des Klassizismus und der Romantik stellen wir die Deutschen voran, da sie in Mengs den ersten typischen Vertreter der neuklassischen Bewegung, eine Persönlichkeit von internationaler Bedeutung, hervorgebracht haben und da sie für die Romantik den Ton angaben — für die Romantik, die, äußerlich betrachtet, aus dem Klassizismus, den sie bekämpft, hervorzuwachsen scheint. Dabei haben wir uns mit dem überlieferten und immer noch vorherrschenden Urteil auseinanderzusetzen, das seine Akzente, d. h. den volkstümlichen Ruhm, nicht immer auf die stärksten malerischen Begabungen gelegt hat. Wir glauben in dieser Bewertung die insonderheit deutsche Art der viel mehr sentimental, als formalen Kunstbetrachtung zu verspüren.

Der Klassizismus des achtzehnten Jahrhunderts steht im Bunde mit der Aufklärung, was nirgendwo deutlicher wird als in seiner Malerei, die nicht in dem Maße wie Baukunst und Bildnerei mit dem antiken Vorbild unmittelbar anschaulich verknüpft war. Dem theoretischen Raisonement war somit hier ein weiterer Spielraum vergönnt. Den Ausgangspunkt finden wir in der Reaktion gegen die als frivol empfundene Routine des Rokoko. Gegen deren gefällige und sehr individuell bewegte Anmut wird nun die Überzeugung ins Feld geführt, daß man, gestützt auf eine strenge handwerkliche und kunstgeschichtliche Vorbildung, an der Hand erprobter Vorbilder eine Kunst großen Stils erzeugen könne — ohne weiteres, ohne die irrationale und unberechenbare Wirkung großer Persönlichkeiten sich vorzuhalten. Diese bedenkliche Überschätzung einer verstandesmäßig gewonnenen Theorie findet sich mehr noch bei den Deutschen als bei den Romanen, die ihre Vorbilder bei übrigens gleicher Grundanschauung doch naiver und selbständiger verwerteten, eben weil das Klassische in ihrem Geblüte lebte. Ein Beispiel des Gegensatzes gewähren uns die römischen Zeitgenossen Batoni und Mengs.

Anton Raffael Mengs (1728—1779), ein Malerkind, sehr frühreif und bildsam, wurde von seinem Vater, dem sächsischen Hofmaler Ismael Mengs, mit eiserner Strenge nach den Vorbildern von Raffael und Correggio, deren Namen er in der Taufe empfangen hatte, zum Künstler erzogen. Im dreizehnten Lebensjahr kam er zuerst nach Rom, wo Batoni als der leitende Meister in hohen Ehren stand. Das Leben führte ihn von Erfolg zu Erfolg. Er wurde bald zu einer europäischen Berühmtheit, als er 1751 seine Dresdner Heimat endgültig verließ, um sein ferneres Leben in Rom und Madrid zu verbringen.

Mit Batoni begegnete er sich in der Theorie. Beide beriefen sich auf die Antike und Raffael. Aber während Batoni ähnlich seinem jüngeren Landsmann Canova die Hoheit der Vorbilder in die weiche Gefälligkeit des italienischen Spätbarock umbog, gab Mengs das Muster eines kühlen Akademikertums. Nur im Bildnis nähern sie sich einander. Hier blieb auch Mengs, zumal in seinen frühen Werken, ein Kind der älteren Zeit, rokokohaft anmutig bei sehr solider Mache (vgl. Propyläen-Kunstgeschichte, Band XIII). Vereinzelt klingt auch später noch das Barock bei ihm an, z. B. in seinem predigenden Johannes in der Eremitage. Sonst aber bleibt er der Typus des geschickten Eklektikers, der in peinlich korrekter Zeichnung und kühlem bunten Kolorit nüchterne Reminiszenzen an Raffael, an die Bolognesen und an die Antike mit gelegentlichen Hinweisen auf den von ihm sonderlich geliebten Correggio verbindet. Vom Barock entfernt ihn die grundsätzlich andere Raumdarstellung. Er vermeidet die Komposition in die Tiefe und ordnet vielmehr seine Figuren nebeneinander oder in wenigen Raumschichten hintereinander an. Mengs war ein großer Kenner, Sammler und Theoretiker, der wie sein Zeitgenosse Reynolds, nur minder sprachgewandt, seine akademische Weisheit zu Nutz und Frommen des jüngeren Malergeschlechtes niederschrieb. Seine Lehren begegneten sich mit denen Winckelmanns und stärkten sein Ansehen, da sie äußerst zeitgemäß waren. Sein berühmtestes Bild ist das Deckenfresko der Villa Albani, Apoll im Kreise der Musen, 1761 gemalt (Abb. 303). Es bleibt das Hauptdenkmal seines reineren Klassizismus und wurde von Winckelmann, der diesen Auftrag vermittelt hatte, hoch gefeiert. Neben dem Parnaß zeigen wir Mengs in seinem letzten, unvollendet zurückgelassenen Werke, der Verkündigung in der Wiener Galerie von 1779 (Abb. 304). Hier nähert er sich wieder dem Barock, die Madonna ist correggiesk bewegt und alle Beteiligten, der knieende Verkündiger, die Engel in den Wolken und Gottvater selber sind lauter Anmut oder sollen es sein. Aber es fehlt auch hier der Trieb der Seele, der bei naiveren Meistern die Form blühend erfüllt. Mengs bleibt, wohin er sich wendet, auf halbem Wege — ein Klassizist der Absicht und ein Barockmaler der Tradition. Und so sind auch seine Schriften, die im wesentlichen nach seinem Tode herausgegeben wurden, ein Kompromiß und kein Befehl.

Es war nur natürlich, daß von den beiden stilbildenden Mächten, die in Mengs zusammenwirkten, ohne zum Ausgleich zu gelangen, das Spätbarock zunächst die Oberhand behielt, denn es wirkte triebhaft als ein Ausklang des Vorhergegangenen, während der Klassizismus als theoretische Forderung auftrat. So kommt es, daß die nächste Generation der um die Jahrhundertmitte Geborenen, im Vergleich zum klassizistischen Mengs, einen Rückschritt zu bedeuten scheint — zumal in Deutschland. Der gemeinsame Zug dieser Maler, unter denen wir Füger, Angelika Kauffmann und Friedrich August Tischbein hervorheben, ist eine gefällig sentimentale Mattigkeit. Die Farbenharmonien des Rokoko sind bei ihnen verflaut; die Linienführung — bei

Mengs immer von großer Präzision — gerät in ein weiches Schwingen und gleitet verallgemeinernd über die Gelenke der Komposition hinweg, wie denn auch in den Bewegungen der einzelnen Figuren die sanfte Kurve vorherrscht. Sie schweben und gleiten, statt zu stehen und zu schreiten. Damit beginnt ein Linienstil, den wir beinahe ein Jahrhundert lang bis zu seinem letzten Ausläufer in Genelli verfolgen können. Das Klassizistische an dieser Kunst besteht in Äußerlichkeiten, im Motiv, im Kostüm und in dem Bestreben, überall zu vereinfachen oder etwa in einer Rhetorik, die sich edelmütiger und republikanisch tugendhafter Gebärden bedient. Am glücklichsten wirken, wie auch bei Mengs, die Bildnisse, in denen die Forderung der Ähnlichkeit der akademischen Phrasenhaftigkeit Widerstand leistet.

An erster Stelle sei Friedrich Heinrich Füger genannt (1751—1818), ein Schwabe aus Heilbronn, der, in Rom vorgebildet, als Hofmaler und Akademiedirektor in Wien großen Einfluß gewann. Bezeichnenderweise erntete er seine ersten Erfolge am österreichischen Hofe als Miniaturmaler und läßt ein wenig von der verschwommenen Feinmalerei solcher Übung auch in seinen größeren Gemälden, pathetisch gemeinten antiken und biblischen Historien, merken (Der sterbende Germanikus in der Wiener Akademie, Coriolans Abschied in der Czernin-Galerie, Beweinung Abels in der österreichischen Staatsgalerie). In seiner büßenden Magdalene ahmt er das berühmte, früher Correggio zugeschriebene Bild der Dresdener Galerie mit einer Steigerung in das sentimental Kokette nach. Am meisten barock und vielleicht am glücklichsten wirkt er in dem Vorhanggemälde des Wiener Hoftheaters, einer über Wolken locker gruppierten Götterversammlung (Tafel XXIV). Der Zug des Theatralischen, der für das Spätbarock überhaupt bezeichnend ist, färbt auch seine einst sehr gefeierten Bildnisse, von denen sich die meisten in den Wiener Galerien und eines, das sehr repräsentative der Fürstin Galitzin, in der Berliner National-Galerie befinden (Abb. 305).

Der feminine Charakter solcher Malerei erscheint als legitimiert bei Angelika Kauffmann, der schwächeren deutschen Zeitgenossin der Vigée-Lebrun. Bei dem Vergleiche, zu dem die Popularität der beiden einlädt, gewinnt die Französin als das nicht nur stärkere, sondern namentlich auch in aller Anmut naivere Talent. Angelika (1741—1807), eine geborene Schweizerin aus Chur in Graubünden, darf ihrer Rasse nach den Deutschen zugezählt werden, entwickelte sich aber, ihre Lebensarbeit zwischen London und Rom teilend, zu einer internationalen Persönlichkeit. In der englischen Umgebung nahm sie das gouvornantenhaft Behutsame an, das in der neueren englischen Kunst seither in demselben Maße sich ausgebreitet hat, als die Nation ihre männlichen Energien der Kunst entzog, um sie dem Geschäft und der Politik zuzuwenden. Ihre Figurenbilder klassischer, biblischer und moralisierender Motive in den Galerien von Wien, München und Hamburg sind gerechter Vergessenheit anheimgefallen. Unter ihren Bildnissen sind ihre

eigenen wohl die besten und das berühmteste jedenfalls die Vestalin der Dresdner Galerie, eine junge Dame, von weißen Gewändern weich umwallt, deren aufleuchtender Blick in einem pikanten Widerspiel zu ihrer priesterlichen Vermummung steht (Abb. 306).

Die erquicklichste Begabung dieser Stilstufe war in Deutschland Friedrich August Tischbein (1750—1812). Er gehörte der zweiten Generation einer mit malerischen Talenten ungewöhnlich reich gesegneten hessischen Familie an und erfreute sich im mittleren Deutschland und in den Niederlanden großer Beliebtheit. Etwas anderes als Bildnisse hat er kaum gemalt. In ihm findet der Zeitwille einen besonders reinen Ausdruck. Über seinen immer geschmackvollen Bildern ruht die Abschiedsstimmung einer untergehenden Kultur. Ein mitfühlendes Verständnis für Distinktion machte ihn zu dem berufenen Maler der Aristokratie. Die Herren und Damen bewegen sich auf seinen Bildern mit lässiger Anmut und tragen in der müden Freundlichkeit der Mienen und in der ausgesuchten Einfachheit ihrer Gewänder und ihres Auftretens die Resignation zur Schau, mit der die Gesellschaft des Rokoko ihrer Zersetzung und dann ihrer Vernichtung durch die Revolution zusah. Von dem biderben, republikanisch gesinnungstüchtigen Klassizismus der Carstensnachfolge hielt sich Tischbein bewußt entfernt. Folglich hatten die kritischen Vorkämpfer dieser Bewegung an ihm allerlei auszusetzen, z. B. die höfische Kultur mit ihren sanften Verschönerungsmitteln, kurz sein Bestes. Seine Bilder sind in öffentlichen Galerien dennoch nicht häufig und befinden sich zumeist in mitteldeutschem Privatbesitz. Wir zeigen von ihm die Gruppe des weimarischen Prinzen im Schloß zu Arolsen, das anmutige Bildnis der Gräfin Fries in der Hamburger Kunsthalle und das Rundbild der Königin Luise im Berliner Schloß Monbijou (Abb. 307, 308, Tafel XXV). Wenn Friedrich August Tischbein darunter zu leiden hatte, daß er hinter dem Wandel des Zeitgeschmacks zurückblieb, so genoß dafür sein gleichaltriger Vetter Wilhelm alle Vorteile des Zeitgemäßen. Nicht ganz mit Recht; denn zeitgemäß zu sein war sein einziger Vorzug.

Dieser Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751—1829) war ein höchst mittelmäßiges Talent, phrasenhaft leer in der Anwendung eines fatal süßlichen Schönheitstypus, ein flauer Zeichner und ein womöglich noch flauerer Kolorist. Als eine Spezialität pflegte er nebenbei das Tierbild, d. h. vage Abbildungen von vermenschlichtem Getier mit moralischem Beiguß, und erntete dafür den schwer begreiflichen Erfolg, auch als Tiermaler gefeiert zu werden. Wie war es möglich, daß ein solcher Mann den Ruhm seiner ganzen Familie, die allmählich neben ihm vergessen wurde, auf seinem Scheitel versammelte? Nun, er war der moderne volkstümliche bürgerliche Meister, dessen sehr faßlicher Begriff von römischer Antike eben in seiner Trivialität dem Publikum einleuchtete. Im übrigen ein gefälliger, ehrgeiziger und literarisch gewandter Mann — ein „Gebildeter“, der es liebte, in seine banal antikisierenden Formen literarische oder sentimentale Anzüglichkeiten zu gießen. Eben diese

literarische Beigabe beförderte seine Beliebtheit. Da er selbst die Feder zu führen verstand und eine freundlich harmlose Selbstbiographie hinterließ, so leistete er damit vollends Wesentliches zur Befestigung seines Ruhmes und fand erstaunlicherweise als der einzige seiner Familie mehrfache eingehende monographische Behandlung in der kunstwissenschaftlichen Literatur. In Rom, wohin er 1782 gelangte, wurde er mit Goethe befreundet, der sich später allerdings von ihm entfernte. Immerhin trug diese Beziehung für sein Ansehen unschätzbare Frucht. Sie verhalf ihm auch zu seinem bekanntesten und besten Bilde, dem Bildnis Goethes im weißen Mantel bei den Marmortrümmern der Campagna (im Städelschen Institut zu Frankfurt. Abb. 309). Daß er das Motiv des Ruhenden einer Radierung von Berchem verdankte, braucht sein Verdienst nicht zu mindern. Denn er hat es selbständig und glücklich genützt und Goethe als Wandernden und Suchenden in einem Wendepunkt seiner Entwicklung symbolhaft dargestellt. Von Rom aus zog er 1788 nach Neapel, wo er fast ein Jahrzehnt lang als Akademiedirektor eine angesehene Rolle spielte. Nach der Vertreibung des Bourbonenkönigs Ferdinand I. kehrte er 1799 nach Deutschland zurück und verbrachte den Rest seiner Tage in Hamburg und Eutin. Seine Gemälde bereiten mit wenigen Ausnahmen den Galerien, deren Obhut sie anvertraut sind, Verlegenheit (Abb. 310, 311). Fast am schlimmsten sind ihm zwei seinerzeit besonders bekannte und beliebte Arbeiten geraten, die Kompositionen zum Homer, ein in zwei Teilen 1801—1821 erschienenes großes Kupferwerk, das im übrigen Abbildungen einiger Antiken enthält, und die „Idyllen“, eine Sammlung von unsagbar fade gemalten kleinen Sinnbildern im Oldenburger Museum, denen Goethe die Ehre einer literarischen Betrachtung erwies.

Das Bildnis und die Landschaft waren in dieser zumal für die deutsche Malerei problematischen Zeit des Übergangs die Ankerplätze für eine stetig-gefestigte Arbeit, weil sie dem Ansturm hochfliegender Absichten einen in der Aufgabe liegenden Widerstand entgensetzten. Unter den klassizistischen Bildnismalern heben wir noch Joseph Grassi (um 1758—1838) und Wilhelm Ternite (1786—1871) hervor. Ihre Bildnisse der anmutig schönen Königin Luise regen zu Vergleichen mit Friedrich August Tischbein an (Abb. 312, 313). Tischbein bewährt sich als der vornehmste, der später in Dresden lebende Wiener Grassi als der sentimentalste, der Mecklenburger Ternite in seiner Naivität als der vermutlich lebenswahrste.

Die Entwicklung der Landschaftsmalerei spiegelt selbstverständlich im allgemeinen dieselben Charakterzüge, die wir angesichts anderer Aufgaben bemerkt haben, nur wird sie insofern besonders beachtlich, als sie der Beziehung zu antiken Vorbildern ermangelt. Statt dessen treten vikarierend die älteren Ausprägungen klassischer Landschaft, namentlich von Nicolas Poussin und Claude ein, die zwar nicht so sehr direkt, wohl aber durch ihre niederländische Nachfolge wirken. Eine bisher nicht hinlänglich gewürdigte Rolle spielen dabei Jan Glauber (1646—1726) und Aelbert Meyeringh

(1645—1714), zwei holländische Zeitgenossen, die auch in Deutschland, jedenfalls in Hamburg, gearbeitet haben, und mit ihren idyllischen Landschaften, die mit Marmordenkmalen artig geschmückt sind, Beifall fanden. Nach ihrem Vorgang wird in Deutschland das Klassische zunächst äußerlich als Motiv in architektonischer und figürlicher Staffierung eingeführt. Die Formgebung dieser Landschaftskunst ist wie in der Figurenmalerei weich, gefällig, verallgemeinernd, das Kolorit zart, hell bis zur Flauheit, um unter dem markigen Koch wenigstens zeitweise Kraft und Leuchten zurückzugewinnen. Neben der klassizistischen Strömung verläuft, zunächst konkurrierend und bald ob- siegend, eine naturalistisch romantische, die, von der älteren italienischen Vedutenmalerei ausgehend, ununterbrochen in das neunzehnte Jahrhundert überleitet.

Der Vorläufer der eben bezeichneten klassizistischen Landschafterei ist in Deutschland Goethes Leipziger Lehrer, der wackere Adam Oeser (1717 bis 1799), der uns in seinen Landschaftskompositionen vielleicht sein Bestes hinterlassen hat (Abb. 314). Sein Geistesverwandter, der gemeinhin als erster Vertreter dieser Richtung genannt zu werden pflegt, ist Salomon Geßner, der lebenswürdige Zürcher Poet (1730—1788). Obwohl er, seiner Begrenztheit sympathisch bewußt, mehr Dilettant als Künstler von Beruf war und sich auf Zeichnung und Radierung beschränkte, spielt er in der Entwicklungsgeschichte eine nicht zu übersehende Rolle. Er sieht die Natur aus der Ferne, durch das Medium niederländischer Vorbilder des siebzehnten Jahrhunderts, namentlich des Anton Waterloo, der seinem Stil der Radierung den Weg wies — aber er sieht sie einheitlich bildhaft und traumhaft, bebaut mit Tempeln oder als eine idyllische Wildnis und bewohnt von Halbgöttern und Hirten. So gestaltet er — etwas kraus und umständlich — die Sehnsucht seines überkultivierten Zeitalters (Abb. 315). Von ihm inspiriert, zeigt sich beispielsweise der feine, völlig vergessene Johann Samuel Bach (1749 bis 1778), der Enkel des großen Sebastian, der in Rom sein junges Leben beschloß. Er ist bei aller inneren Verwandtschaft Geßnern weit überlegen in der Festigkeit und Klarheit der Formen (Abb. 316). Wilhelm Tischbein erweist sich in den wenigen Landschaften, die wir von ihm kennen, als ebenso verschwommen sentimental wie in seinen Figurenbildern. In naher Geistesverwandtschaft zu ihm steht sein Vetter und Schüler Ludwig Philipp Strack (1761—1836), der aus Italien die Motive zu seinen weiträumigen pathetisch gemeinten Landschaften mitbrachte (Abb. 317). Die wesentliche Persönlichkeit dieser frühklassizistischen Stilstufe war für Deutschland Johann Christian Reinhart (1761—1847). Vor dem Urteil der deutschen Professoren, die, wenn vom Klassizismus die Rede ist, von je geneigt waren, die Gesinnung über die Leistung zu setzen, hat Reinhart nicht sehr günstig bestanden. Man vermißte an ihm den Heroismus eines Carstens und andererseits die naive Naturfrische des jüngeren Geschlechtes. Nun, er war jedenfalls eine starke männliche Natur, die redlich ihren Weg suchte, die

Gesinnung der Zeit auf eigene Art ausdrückte und nicht mit Versprechungen, sondern mit vollgültigen Leistungen den Zins ihrer Begabung bezahlte.

Reinharts nicht gering zu schätzender Vorteil war, daß er eine mit der Tradition verknüpfte solide Schule durchgemacht hatte, ehe er sich einer freieren Gestaltung der Landschaft zuwendete. Als ein wissenschaftlich Vorgebildeter ergriff er den Künstlerberuf innerlich gereifter als die meisten neben ihm. Seine ersten Jahre selbständiger schöpferischer Arbeit, die er in Deutschland verbrachte, standen unter dem Zeichen der Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts und waren mit Landschaften und Tierstudien erfüllt, in denen sich eine klare und beinahe herbe Formgebung mit dem Vermögen bildmäßig abgerundeter Gestaltung verband. Ausgezeichnet sind seine Radierungen dieser Zeit. 1789 kam er nach Rom, um den Rest seines Lebens dort zu verbringen. Daß er sich nun zum Klassizisten wandelte, war nicht zu verwundern. Die Umgebung, der herrschende Geschmack, die Theorie der Gelehrten und die Praxis der Künstler wiesen auf diesen Weg. Die Stimmung der klassizistischen Landschaft ist bei Reinhart für gewöhnlich von jener abgeklärten Ruhe, die letzten Endes auf Nicolas Poussin zurückweist. Nur ausnahmsweise wird ihm die Landschaft zum Schauplatz eines pathetischen Geschehens. Seine Farbgebung ist die gedämpfte Helle des Spätbarock. Am deutlichsten spricht sich seine Begabung in der Komposition aus. In der zeichnerischen Ausbildung des einzelnen ist Reinhart formelhaft, doch immer äußerst bestimmt. Die Struktur der römischen Landschaft ist von keinem anderen damals so stark und einfach erfaßt worden. Er zeichnet gleichsam den Akt des Geländes. In unvergleichlicher Klarheit ordnet er die Pläne seiner Bilder und bindet das Einzelne dem Rythmus des Ganzen so sicher ein, daß neben ihm der Klassizismus des reifen Koch einen Rest von Barbarischem, Ungeordnetem behält. Wer in dem römischen Reinhart einen Idylliker erblickt, wird ihm nicht gerecht. Der typische Idylliker, verträumt und weich, war Geßner. Eher dürfte man Reinhart den Epiker der südlichen Landschaft nennen, wenn doch einmal die Poesie zum Vergleich herhalten soll. Jedenfalls lebt in seiner Landschaft wie in keiner der anderen Zeitgenossen echtes architektonisches Gefühl (Abb. 320, 321, Tafel XXVI). Seine Bilder aus dem Palazzo Massimi, die jetzt der National-Galerie gehören, sind wahre Wandmalerei (Abb. 318, 319). Somit war es für ihn keine willkommene Zumutung, als Ludwig von Bayern ihm noch in seinen späteren Jahren den Auftrag zu den jetzt in der Pinakothek befindlichen großen vier Veduten mit den Aussichten von der Villa Malta gab. Dergleichen hätten andere auch vermocht. Wie Reinhart sich mit Würde und einer gewissen Strenge seiner Aufgabe entledigte, bleibt gleichwohl aller Anerkennung wert.

Die Wendung zu einem strengeren Klassizismus geht von Asmus Jakob Carstens aus (Abb. 322—326). Er gewährt uns ein merkwürdiges Beispiel dafür, welch starke Wirkung der in einer Persönlichkeit verkörperte Formwille der Zeit selbst dann erreichen kann, wenn dieser Persönlichkeit die

Gestaltungskraft mangelt, die ihren hohen Absichten entspricht. Charakter und Lebensschicksal dieses Künstlers haben ihm die Ehrerbietung der Zeitgenossen und der Nachwelt erworben. In bauerlicher Umgebung 1754 in der Nähe von Schleswig geboren, fand er erst spät, nachdem er fünf Jahre widerwillig in einem kaufmännischen Berufe ausgebildet war, den Weg zur Kunst. Er bezog zweiundzwanzigjährig die Akademie in Kopenhagen, um in der ersten Berührung mit antiker Kunst, die ihm die Abgußsammlung vermittelte, seine Sehnsucht nach Schönheit zu stillen. Was er dunkel begehrt hatte — Adel der Formen, eine schlichte Darstellung menschlich-heroischer Vollkommenheit —, fand er hier offenbart. Seine Phantasie erfüllte sich mit den begierig empfangenen Eindrücken, neben denen ihm die Natur in ihrer zufälligen Mißform unbeträchtlich zu sein schien. Er verschmähte es, ihr in den üblichen Studien nachzugehen und versagte sich sogar das Nachzeichnen der geliebten Gipsabgüsse, um sich die Freiheit des Gestaltens aus der mit Erinnerungsbildern genährten Phantasie nicht zu verkümmern. Sein Ziel war ein reiner und hoher Stil. — Bei dieser in Kopenhagen erworbenen Auffassung seines Berufes ist er geblieben, und ist seinem Ziele unbeirrt durch Entbehrungen erhobenen Hauptes bis zu seinem Tode nachgegangen.

Äußerlich betrachtet war sein Leben ein Opfergang. Nachdem er die Kopenhagener Akademie verlassen hatte, verdiente er sich in Lübeck durch Bildniszeichnungen fünf Jahre lang ein kümmerliches Brot. Dann siedelte er 1788 nach Berlin über, wo ihm eine Professur an der Akademie eine bürgerlich gesicherte Lebensstellung verhieß. Allein er gab sie preis, als er 1792 mit einem Stipendium nach Rom gelangt war und dort im Angesicht der größten Antikensammlung und einer edlen Natur seine Ansprüche an das Leben erfüllt sah. Sein stolzer Absagebrief an den ihm übrigens wohlgesinnten preussischen Kultusminister v. Heinitz darf jedem Künstler das vorbildliche Zeugnis einer stolzen Gesinnung sein. Er starb 1798 an der Schwindsucht in Rom.

Carstens erwarb in dem Kunstschriftsteller Karl Ludwig Fernow den treuesten Freund und Anhänger, der seinen Manen eine begeisterte Lebensschilderung widmete und seinen künstlerischen Nachlaß treu verwahrte, um ihn durch Goethes Vermittlung später dem Weimarer Museum zu überlassen. Ein nicht minder enthusiastischer Verehrer erwuchs ihm später in Herman Riegel, der jene Biographie Fernows 1867 mit Sorgfalt neu edierte. Und beide, Fernow wie Riegel, hatten die öffentliche Meinung der Gebildeten Deutschlands auf ihrer Seite, wenn sie in Carstens einen der größten Künstler aller Zeiten erblickten. Dies erklärt sich im Grunde genommen daraus, daß Carstens vollkommen der Kunstanschauung entsprach, die, von Kant vorbereitet und von Hegel geschichtsphilosophisch begründet, die Antike als die höchste Offenbarung menschlichen Kunstvermögens und folglich als ein ewiges Muster ansah. In Verbindung damit stand die von Kant einseitig hervorgehobene Bedeutung der Zeichnung, d. h. der linearen Darstellung, derzufolge die

malerischen und farbigen Qualitäten des Gemäldes als Werte zweiten Ranges angesehen wurden. Die Gebildeten, die ihre Begriffe von antiker Schönheit vielmehr aus Büchern, aus Kupferstichen und Gipsabgüssen als aus der Kunde der Originale geschöpft hatten, erblickten nun in Carstens eine neue Bestätigung ihrer Ideale, ohne auch nur danach zu fragen, inwieweit es sich wirklich um ein Neues, aus eigenen Mitteln Bestrittenes handele. Hinzu kam, daß der Deutsche, und zumal der gebildete Deutsche des neunzehnten Jahrhunderts, immer geneigt ist, es mit der Formgebung nicht genau zu nehmen, zumal wenn sie ihn gleichzeitig mit assoziativen poetischen und sonstwie bedeutsamen Anregungen beschert. Und auch das war bei Carstens der Fall. Seine Meinung, „daß die Wahl des Inhalts und die Poesie der Erfindung die Hauptsache und, wo sie mißlungen oder vernachlässigt worden, ein Kunstwerk auch bei der besten Ausführung mittelmäßig sei“*, war die Allergewaltsmeinung des deutschen Bürgers. Wir haben also in Carstens das erste Beispiel und das Hauptbeispiel der neuen deutschen Bildungskunst. Unter den Künstlern begegnete er gleich bei seinem Auftreten sehr verschiedener Beurteilung. Auf die junge Generation der Germanen, der Deutschen, Dänen und Engländer, wirkte er stark im allgemeinen Sinne des Protestes gegen die akademische Routine; er wirkte durch seine Gesinnung. Dies war nicht zu verwundern; ebenso selbstverständlich war es aber, daß die Vertreter der Tradition und jene jüngeren Meister des Überganges, die diese Tradition einer solideren Schule in das neue Jahrhundert hinüberretteten, wenig von ihm hielten. Gottfried Schadow geht mit kühlem Hinweis über ihn weg. Und aus Carstens' nächster Umgebung besitzen wir eine scharfe zeitgenössische Kritik in dem Bericht, den der Maler Müller 1797 für die Horen schrieb. Man hat diese Kritik in den Kreisen der Carstensverehrer als eine Niedertracht behandelt. Allerdings ist ihr Ton scharf. Entkleiden wir sie aber dieses Tones, so bleibt als ihr Kern übrig, daß Carstens eine Kunst aus zweiter Hand betreibe, und daß er sich über die Unzulänglichkeit seines Formvermögens mit Selbstüberschätzung tröste. Und diese Kritik ist nicht unberechtigt.

Wenn wir der Meinung sind, daß der motivische Inhalt eines Kunstwerks nur insofern in Betracht komme, als er in Form aufgelöst sei, daß aber auf die eigenwüchsige Kraft der Form allerdings alles ankomme — sei diese Form im übrigen wie immer geartet — so können wir nicht umhin, zu bekennen, daß Carstens jenem Gestirn vergleichbar sei, das sein Silber von fremdem Golde borgt. Der kühnen Konzeption seiner Entwürfe entspricht keineswegs die Kühnheit der Darstellung. Vielmehr sehen wir große Gebärden, der Antike und Michelangelo nachempfunden, in vager oder ängstlicher Zeichnung. Der wegwerfende Ton, in dem Carstens von dem Modellstudium als dem ABC

* Fernow-Riegel, S. 170. Die folgerichtige Ergänzung des Satzes ist die, daß ein Kunstwerk mit bedeutendem und poetisch glücklich empfundenen Inhalt auch dann gelungen sein könne, wenn seine Ausführung mißlungen sei. — Liebermann bemerkt zu diesem Punkte einmal, daß das „voluisse sat est“ nirgends falscher sei, als in der Kunst.

der Kunst redet, wäre entschuldbar gewesen, wenn er selber dieses ABC gründlich geübt hätte. So aber steht ihm die hochmütige Geringschätzung alles Handwerklichen, mit der er die Malerei seiner nächsten Vorgänger und Zeitgenossen beiseite schiebt, nicht wohl an. Die großen Vorgänger, auf die er sich beruft, hatten es anders gehalten.

Seine erhaltenen Gemälde, Grisaillemalereien an der Decke eines Saals des Berliner Schlosses und ein paar schlimme Staffeleibilder im Kopenhagener Museum, kommen selbst für seine Verehrer nur wenig in Betracht — und noch weniger seine Lübecker Bildniszeichnungen. Nur eine unter ihnen ragt hervor, ihn selber darstellend, ein mit Farbstiften gezeichnetes Blatt der Hamburger Kunsthalle. Hier ist Temperament und Leben. Aus den matten rasch hingesetzten Farbtönen blickt uns eindringend ein Paar großer blauer Augen an; die Gesichtszüge sind derb, doch nicht unedel.

Es bleiben demnach als die wesentlichen Dokumente seiner Kunst seine Entwürfe übrig, Zeichnungen in verschiedener Technik, zum Teil aquarelliert. Wir beobachten an ihnen, wie er sich allmählich, schon in den Lübecker Jahren 1783—1788, von der spätbarocken Auffassung der Antike, von der er hergekommen war, befreit, um dann in dem letzten Lustrum seines Lebens in Rom seinen Stil unter dem Eindruck von Michelangelo und der Antike völlig zu entwickeln. Sein Gefühl für große Bewegung läutert sich nun; auch weiß er den allgemeinen Aufbau der Komposition sicher und vermutlich rasch zu erfassen. In der zeichnerischen Niederschrift bleibt er bei einer verallgemeinernden Formgebung, die er ängstlich ins Reine ausführt. Seine Umrisse sind weich und ermangeln jenes Elementes der Strenge, das sonst die echte Monumentalität zu begleiten pflegt. Es steckte in ihm das Zeug zu einem Plastiker; allein auch hier hemmte ihn seine Verachtung des Handwerks. Von seinen plastischen Studien ist nur der Abguß der singenden Parze erhalten.

Seine Einwirkung auf das jüngere Geschlecht entsprach dem Charakter seiner Kunst und war von fragwürdigem Werte. Im Allgemeinen, durch seine Gesinnung und durch den pathetischen Hinweis auf die Antike, wirkte er auf Koch und Schick und Thorwaldsen, eigene und starke Persönlichkeiten, die etwas von dem wirklich leisteten, was Carstens nur versprach. Verhängnisvoll wirkte er dagegen durch seine Verachtung des Handwerks und seine Überschätzung des motivischen Inhalts. Wie matt nimmt sich sein treuester Gefolgsmann, der Schwabe Eberhard Wächter (1762—1852; Abb. 326, 327) aus! Auf Carstens als ihren Ahnherrn darf sich die hohle deutsche Bildungskunst berufen, die ihre Träume von Monumentalität in gedankenreichen Zeichnungen niederlegte, ein neues Akademikertum, das die besten Säfte seines Volkstums allmählich verlor und an Anämie kläglich einging.

Das neue Geschlecht beginnt für Deutschland verheißungsvoll mit einer Reihe genialer Begabungen, die in der Spätzeit Friedrichs des Großen geboren werden. Altersgenossen der Gilly und Schadow, sind als Maler Koch, Schick, Runge, Friedrich unsere größten Klassizisten und Romantiker.

Josef Anton Koch (1768—1839) verleiht der deutschen klassizistischen Landschaftsmalerei das Gepräge seiner eigenwillig starken Persönlichkeit. Er ist ein Kind des Volkes, ein Tiroler Bauernsohn, und bewahrt bis in die letzte Phase seines Klassizismus die unverkennbaren Züge seines Stammes. In Stuttgart auf der Karlsschule, dann in Straßburg und in der Schweiz durch autodidaktische Studien wohl vorgebildet, kommt er 1795 nach Rom in den Bannkreis von Carstens, wo er sich bald mit Thorwaldsen befreundet. Die rührende Treue, mit der er die Entwürfe von Carstens des öfteren kopiert, noch ein Menschenalter nach der ersten Begegnung! — verführt ihn keineswegs zu phrasenhaftem Pathos in seiner eigenen Arbeit, vielmehr nimmt er es bis zur Schärfe genau mit seiner Formgebung. — Als echten Klassizisten bewährt er sich darin, daß er die Landschaft entschieden objektiviert als ein gesetzmäßig gestaltetes plastisches Gebilde der Erdoberfläche. Sie ist ihm ein körperlicher Organismus, gewachsen und geworden wie der Menschenleib. Was von Reinhart gesagt war, daß er den Akt des römischen Geländes dargestellt habe, von Koch läßt es sich mit noch besserem Rechte wiederholen. Ein Zeitgenosse rühmte an ihm seine geognostischen Kenntnisse. Alexander v. Humboldt gewann ihn wegen solchen Verständnisses für die Illustration seines großen Werkes über die Cordilleren. Die Kochsche Landschaft ist gänzlich unsentimental und vollkommen frei von der subjektiv stimmungsmäßigen Beseeltheit der Romantiker. Er zeigt sie uns nicht als einen gefühlvoll angeschauten Ausschnitt einer unendlichen Räumlichkeit, sondern als ein Stück groß geformter Erdoberfläche und als den Schauplatz eines heroischen Lebens. Darum ist seine Landschaft keineswegs ohne Beziehung zum Menschen, vielmehr der Hintergrund seiner Taten, deutlich begrenzt und ihm gemäß gestaltet. Zwischen den Formen und Dimensionen seiner Landschaften und der Menschengestalt, die er in sie hineinstellt, besteht ein Rapport etwa wie bei jeder klassischen Architektur. Charakteristischerweise geraten Koch seine Staffagefiguren leicht zu groß. Wie für jeden Klassizismus ist auch für seine Landschaft der Mensch das Maß aller Dinge. Solcher Anschauung gemäß weist Koch das fachmäßige Spezialistentum der reinen Landschafterei zurück und betont die Einheitlichkeit der Kunst. Danach hat er es auch selber gehalten und war sogar zeitweise, namentlich im Auftrage des Marchese Massimi, als Figurenmaler tätig, da er 1825—1829 das Dantezimmer im Casino der Villa Massimi in Trastevere ausmalte.

Das Verhältnis Kochs zu seinen älteren und jüngsten Vorbildern bei Poussin und Reinhart ist zwar deutlich spürbar, aber bei seiner starken Eigenheit doch nicht eng. Von Poussin scheidet ihn tief das germanische Geblüt und die derb volkstümliche Art. Diese ist es auch, die ihn von dem konventionelleren und stärker der Tradition eingebundenen Reinhart trennt. Zum Beginn seiner römischen Zeit freilich berühren sich beide und eine Landschaft, wie der frühe Wasserfall von 1796 in der Hamburger Kunsthalle, sieht einem Reinhart zum Verwechseln ähnlich (Abb. 330). Dann aber scheiden sich ihre Wege und

Kochs Sonderart wird deutlich. Er wählt einen höheren Standpunkt, von dem aus er in die Landschaft hinabschaut, um ihre Struktur klarer zu erfassen. Die Vegetation läßt er nur insofern gelten, als sie den Bau des gebirgigen Geländes nicht verhüllt. Den Wald malt er aus der Ferne gesehen, etwa in der Form einer Umgürtung der Berglehne. Deutsch ist an Koch die Freude an der scharf abgesetzten Einzelform. So sieht er die Campagna anders als Poussin, anders als irgendeiner vor ihm; er übersetzt sie in die Sprache Dürers. Daß ihm dabei die Farbe nicht viel bedeutet, ist abermals deutsch. Gerade seine frühesten und seine spätesten Bilder sind in den koloristisch engen Grenzen gelblich-bräunlicher Töne gehalten. In seiner mittleren Zeit, namentlich im zweiten und dritten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts, erreicht er manchmal eine starke, sogar leuchtende Farbigkeit, ohne darum doch ein Kolorist zu werden. In diese Zeit fallen ein paar ganz volkstümlich gesprächige Schilderungen der deutschen Alpen, Tirol von 1816 und Oberhasli von 1817, die das Leben des Landvolks verstreut über Sohle und Hänge eines Tales darstellen — so eindringlich und bunt, daß man des alten Brueghel gedenkt. Da erwacht in Koch in aller Fülle die Erinnerung an die eigene Jugend. Auch sonst hat er ein paarmal der Alpen gedacht und zu ihrem Preise einige Bilder von herber und derber Großheit gemalt (z. B. Schmadribach I und II in Leipzig und München, Unterseen in Innsbruck). Sonst aber bleibt er bei der römischen Landschaft, die allerdings vor allen anderen Europas den Charakter klassischer Größe und plastischer Bewegtheit voraus hat, den Koch nun einmal als ihm gemäß empfand. Sein Klassizismus spricht sich gegen das Ende seiner Laufbahn deutlicher aus und so wird denn in den Landschaften der dreißiger Jahre, von denen wir zwei abbilden, sein Ziel erst recht völlig klar (Abb. 332, 333). Doch bleibt auch diesem Klassizismus noch ein starker Zug des volkstümlich Derben anhaften — der Gegensatz zu der geschmeidigen Korrektheit der Franzosen.

In Kochs starker Persönlichkeit waren Bestrebungen verschiedener Art zusammengebunden, die auf seine Nachfolger in verschiedener Richtung vereinzelt weiter wirkten. Was in ihm, zumal in den Bildern seiner mittleren Zeit, idyllisch war, lebte in den italienischen Landschaften von Fohr und Ludwig Richter weiter, seine Auffassung der römischen Landschaft wies einem Franz-Dreber die Wege und lebt in Böcklin umgestaltet fort. Sein später Klassizismus schließlich findet in Friedrich Preller (1804—1878) Fortsetzung. Prellern fiel die Mission zu, die ungefüge Herbigkeit Kochs, der er anfänglich folgt, in das Theatralische umzudeuten, dem veränderten Zeitgeschmack gemäß, der einen Kaulbach und einen Doré emporhob. Wohl geht er nicht so weit wie einer jener beiden, allein die Mittel, durch die er wirkt und wirkt, sind den ihren verwandt: eine schwunghafte Art zu komponieren unter geschickter Verteilung der Figurengruppen in weiten Räumen und die Steigerung der Naturformen ins Sensationelle. An Stelle des klaren Rapportes zwischen Menschengestalt und begrenzter landschaftlicher

Umgebung finden wir bei Preller wieder die Einbettung der Figuren in den unermesslichen Raum. Die malerische Leistung als solche ist gering. Das große Werk seines Lebens, die Odysseelandschaften (in Leipzig und Weimar) sind als Zeichnungen konzipiert und wirken am reinsten als Buchillustration — wie Kaulbach und Doré (Abb. 334—336). Man nennt Preller wohl einen Klassizisten; doch darf man es nur im äußeren Sinne gelten lassen, weil er sich mit klassischen Motiven beschäftigt; seine Formsprache dagegen verläßt den klar umgrenzten Bezirk des Klassischen, in dem der Mensch allen Dingen das Maß bedeutet, und gleitet hinüber in die romantische Sphäre, wo der Mensch sich dem Unendlichen gegenüberstellt. Es ist der gewöhnliche Fall der germanischen Klassizisten, da das Geblüt nun einmal stärker ist als die Doktrin.

Neben Koch stand, von den Zeitgenossen gewürdigt, von der Professorenpopularität eines Carstens später zurückgedrängt, Gottlieb Schick (1776 bis 1812), eine starke, früh vollendete Begabung. Er brachte nach Rom, wohin er 1802 kam, die solide akademische Ausbildung der Schule Davids mit, unter dem er vier Jahre in Paris gearbeitet hatte (ein Vorzug, den man ihm im Kreise der Carstensgemeinde verübelt). Für den Rest seines kurz bemessenen Lebens bewahrt er, durch Carstens nicht beirrt, einheitlich den unter Deutschen seltenen Charakter des akademischen Klassizisten in edler Ausprägung, sein starkes Temperament in der Strenge der Formen zügelnd. Seine Figuren sind scharf gezeichnet und bisweilen wie aus Bronze gegossen, aber mit einem durchaus persönlichen Formgefühl bewegt und komponiert. Unter seinen größeren Bildern zeichnet sich der Apoll unter den Hirten im Stuttgarter Museum durch die reiche Komposition aus, in der etwas vom Geiste Poussins lebt (Abb. 337). Wenn solche Bilder in Deutschland verhältnismäßig bald ihr Ansehen verloren, so geschah es durch ihre Vorzüge, d. h. durch ihre akademische Vollkommenheit, die von der für Deutsche immer sehr anziehenden Problematik frei bleibt. Die mit Anmut verbundene Beherrschung der Form wird bei uns als kalt empfunden. Und doch lebt in solchen Bildern oder in der kunstvoll bewegten Mädchenfigur der Eitelkeit (Abb. 339) eine starke und feine Sinnlichkeit, die sich in Linien ausspricht — zeitgemäßer als das michelangeleske Pathos eines Carstens. Wie frisch und ohne alle provinziale Befangenheit äußert sich Schicks Talent in seinen Bildnissen, die zu den besten zählen, die sein Jahrhundert gesehen hat, z. B. der Frau Dannecker und dem bezaubernden Schwesternpaar Humboldt (Tafel XXVII, Abb. 338). Hier ist die seltene Vereinigung von anmutiger Lebhaftigkeit mit jener etwas trockenen Schlichtheit erreicht, wie sie der Gesinnung des neuen bürgerlichen Jahrhunderts entspricht.

Die Synthese deutscher und französischer Art in einer höheren Einheit, wie wir sie zuerst bei Schick finden, wird nun das eigentliche Gegenwartsproblem der deutschen Kunstgeschichte des Jahrhunderts, nachdem die deutsch-italienische Synthese durch das Erlöschen der zeitgenössischen italienischen Kunst zu einer historisierend-romantischen Angelegenheit geworden war.

Wieder und wieder ist dies Problem auf jedem Kunstgebiet verhandelt worden, von jedem neuen Geschlecht, ganz analog den Bemühungen der Kunst unseres Reformationszeitalters um Italien. Aber immer wieder wurde die angebahnte Entwicklung auf beiden Seiten unterbrochen und gestört durch die mißverständliche Behauptung, daß es sich um eine Nachahmung des Französischen handle. Das war es nicht; aber die Wissenden, für die es sich um Aneignung und Ausgleich handelte — wie im achtzehnten, im vierzehnten und im dreizehnten Jahrhundert — diese Wissenden drangen nicht durch. Und so fand auch Schick auf seinem Gebiete keine unmittelbare Nachfolge.

Die nächste historisch bedeutsame Persönlichkeit auf dem klassizistischen Wege der deutschen Malerei war Bonaventura Genelli (1798—1868). Schon sein Geblüt — er war der Enkel eines in Preußen eingewanderten Römers — führte ihn nach Italien als seiner anderen Heimat zurück. Allein er kehrte in sie ein als ein Entfremdeter, der statt des naiven Einsseins durch das Erbe der mütterlichen Rasse die sentimentale Sehnsucht nach dem Süden überkommen hatte. Seine Geburt fiel in das Todesjahr von Asmus Carstens und seine Gesinnung macht ihn zum Fortsetzer des Schleswigers, als wäre dessen Geist neu in ihm erstanden. Die Analogie ihrer Künstlerschaft betrifft ebensowohl das Ethos der Gesinnung wie die pathetische Gebärde und die unselige Geringschätzung des Handwerks. Auch Genelli begnügte sich im wesentlichen mit Versprechungen, mit Umrißzeichnungen, den Träumen von Wandgemälden, die er nicht auszuführen vermochte, und die nun zu Bilderfolgen zyklisch vereinigt als Illustrationen das Licht der Welt erblickten (Abb. 343). Sein Versuch, einen Auftrag der Monumentalmalerei im „Römischen Hause“ des Dr. Härtel in Leipzig auszuführen, scheiterte, und seine wenigen Staffeleibilder in der Schack-Galerie und in Weimar kommen als Malerei kaum in Betracht (Abb. 342). Seine Kompositionen (z. B. zur göttlichen Komödie, aus dem Leben eines Wüstlings, einer Hexe, eines Künstlers) entquellen einer leicht gebärenden Phantasie und bedienen sich, durch Naturstudien wenig genährt, manierter Figuren von sehr kenntlicher stereotyper Körperbildung. Der schwelgerische Duktus der dünnen Linien gibt seinen Kompositionen den paradoxen Charakter eines blutleeren Barock, zu dem bereits Carstens hingeneigt hatte. Seine Berühmtheit ist eine sonderlich deutsche Angelegenheit und bleibt in der Sphäre unserer Bildungskunst — gleich dem Ruhme seines Meisters Carstens.

Entwicklungsgeschichtlich betrachtet, ist Genelli als eine Parallelerscheinung zu Preller anzusehen. In beiden Fällen wird der Weg zu einem strengeren Klassizismus, den die Vorgänger betreten hatten, wieder verlassen, trotz grundsätzlich gleicher Einstellung auf die Antike und die hohe Norm ewiger Schönheit. Beide bezeichnen jene besondere Art des germanischen Klassizismus, der einer verkappten Romantik gleichkommt.

Für die französische Malerei gilt genau das Umgekehrte. In ihr ist der Wille zum Klassischen so rassenmäßig stark, daß ihre romantischen Anwendungen sich bei näherem Zusehen als verkappter Klassizismus enthüllen. Da nun die Malerei, genauer gesagt die Malerei des Staffeleibildes, sich allmählich immer deutlicher als die durch die wirtschaftspolitischen Zustände des neunzehnten Jahrhunderts vorzugsweise begünstigte Kunst herausstellt, so offenbart sich auch die französische Kunstbegabung am reinsten und am reichsten in der Malerei dieses Zeitraums. Dabei wiederholen wir die eigentümliche Wahrnehmung, die man bei jeder klassischen oder klassizistischen Kunst machen kann, daß sie zwar ein sehr hohes Niveau erreicht, aber sich nicht zu den Gipfeln menschlichen Schöpfungsvermögens erhebt. Frankreich hat im neunzehnten Jahrhundert mehrere Poussins oder Renoirs, auch mehrere Daumiers erlebt, aber keinen Rembrandt, keinen Leonardo, keinen Grünewald — so wenig wie einen Beethoven oder einen Goethe. Wir sagen das nicht aus einer Regung nationalistischer Eifersucht oder Eitelkeit, sondern um die Sphäre zu charakterisieren, in der sich das Leben dieser wahrhaft glänzenden nationalen Kunst bewegt.

Die Malerei Frankreichs genießt in der Periode des Klassizismus von vornherein den Vorzug, daß der tonangebende Meister des Beginns nicht wie in Deutschland eine fragwürdige Größe war, deren gigantisches Wollen über ihr schwaches Können trösten muß, sondern einer, der die Kunstsprache des Spätbarock meisterte, als er sie verließ, um sich anderen Zielen zuzuwenden. Dadurch wurde der unschätzbare Zusammenhang der Überlieferung gewahrt und der Jugend nicht überhebliche Ansprüche, sondern eine solide Schule mit auf den Weg gegeben. Dieser tonangebende Klassizist war Jacques Louis David (1748—1825), der Altersgenosse von Carstens.

David war anfänglich als Schüler von Boucher herangebildet und verdankte seinem Meister die leichte und sichere Beherrschung seiner Kunstmittel, wenn auch nicht die Absicht, mit der er sich ihrer bediente. Das eben zeichnet die Kunst des Rokoko aus: die Rechtschaffenheit der Arbeit, die sich unter der Gebärde einer spielenden Anmut verbirgt. Auch David hat in jungen Jahren in den Chor der galanten Künstler eingestimmt, die berufen wurden, die Plafonds der Pariser Paläste mit den Göttern des Olymp zu bevölkern. Die Wandlung brachte ihm sein Eintritt in das Atelier des antikisierenden Vien und vollends der Aufenthalt in Rom. Er wandelte ihn um so leichter durch die stumme Beredsamkeit seiner Marmorgötter und Tempelsäulen zum Klassizisten, da ein heimliches Verlangen ihn vorbereitet hatte. Man lernt immer nur, was man schon weiß — ohne es sich gestanden zu haben. David war einer jener gelehrigen Schüler, die, ihrer Schule überdrüssig, nur auf die Gelegenheit warten, um sich entschieden von ihr loszusagen. Die Abkehr vollzieht sich indessen doch nicht plötzlich, vielmehr in Übergängen. Und eben diesem Übergang vom Rokoko zum neuen Stil verdanken wir einige der schönsten, wenn auch nicht der bekanntesten Werke Davids. Sie erschienen

auf den retrospektiven Ausstellungen von 1900 und 1913. Es sei nur an das wahrhaft glänzende Reiterporträt eines polnischen Grafen auf der letzten dieser Ausstellungen erinnert. Der junge Herr pariert sein Pferd, indem er uns mit leichter Gebärde grüßt. Es ist das malerische Denkmal, nein die Verherrlichung des Kavaliers einer sinkenden Zeit — die Allüre des Rokoko vereint mit einem morgenfrischen Naturalismus. Ein Jahrzehnt später entstand 1780—1784 der „Schwur der Horatier“, das akademisch rektifizierte Manifest der klassischen Bürgertugend, ein Signal der heraufziehenden Revolution. Dazwischen lagen die fünf Jahre des römischen Aufenthalts (1775 bis 1780). — Der Abstand zwischen dem Rokoko-David und dem klassizistischen David ist zwar beträchtlich, aber er wird vermittelt durch eben jenes nie gelöste nahe Verhältnis zur Natur. Das ist es, was den Klassizismus Davids reguliert und der Erde verhaftet. Dieser klassizistische David ist zwar auf französische Art sehr rhetorisch, aber nie verschwommen phrasenhaft, wie so oft die gar nicht rhetorisch veranlagten Deutschen. Neben seinen antiken Heldenbildern von Belisar (Abb. 344), Brutus, dem Raub der Sabinerinnen und dem Schwur der Horatier (Abb. 346) malte David immer zwischendurch Bildnisse von einer erstaunlichen, bisweilen geradezu erschreckenden Naturwahrheit, wie den ermordeten Marat von 1793 (von dem es zwei Repliken gibt) und die drei Genterinnen, die Damen Bataillard aus seiner Spätzeit, um nur zwei äußerste Fälle zu nennen. Die Höhe seiner Bildnismalerei bezeichnen freilich jene Arbeiten, in denen die scharfe Beobachtung des Objekts im Dienste klassizistischer Formenreinheit steht, wie in den berühmten Bildern des Louvre, der Madame Chalgrin, des Ehepaars Sériziat und der schönen auf ihrem Ruhebett liegenden Juliette Récamier (Abb. 347, 348, Tafel XXVIII). Die Récamier, vielleicht die populärste Schöpfung Davids, verdankt ihren Ruhm der blonden Anmut der Dargestellten und der eindringlichen Schichtheit der Komposition. Die weich verlaufenden Linien des Körpers und des weißen Gewandes werden zu Häupten und zu Füßen aufgefangen von den empor-schwingenden Lehnen des Ruhebettes. Kein Beiwerk stört den Eindruck des zarten Linienspiels; die bräunlich grauen Töne der bis auf die Hauptfigur unvollendeten Malerei lenken nicht ab. Und die Vertikale eines hinter der Schönen aufgestellten Kandelabers schließt die Komposition nach links mit einer einzigen steilen Linie wirksam ab. Das Motiv geht direkt auf Pompeji zurück. Man konnte Anno 1800 auf französisch nicht antiker sein. Der Gefahr, von hier aus zu einer leeren manierten Pose zu gelangen, war dadurch vorgebeugt, daß dieser Klassizismus mitten im Leben stand. Der nächste Schritt war also nicht der, das motivisch Antike aus solchen Bildern zu isolieren, sondern umgekehrt, das antike Motiv zu vergessen, um das aus der antiken Kunst gewonnene und erneuerte Gefühl für das Leben der Linie auf die Darstellung der sich wandelnden Gegenwart anzuwenden.

Den Weg dazu wies David. Doch gelang ihm die angebahnte Versöhnung des Alten und Neuen nicht völlig. Wohl hatte er die erstaunliche Kraft, auch

eine so undankbare Aufgabe, wie das offiziell kontrollierte repräsentative Historienbild mit Anstand zu bewältigen. Napoleon, der unersättlich Ruhmbegierige, war von den zu seinem Preise gemalten großen Schilderungen seiner Krönung und der Verteilung der Adler höchlich erbaut und seine Zeitgenossen waren es mit ihm. Und doch stand hier der Naturalismus der Tatsachenmalerei noch allzu robust abgesondert neben dem Klassizismus. Einheitlicher wirken darum doch — trotzdem sie dem deutschen Geschmack ferner stehen — Davids antike Historien, in denen der klassizistische Zeitstil den reinsten Ausdruck findet. Wir denken dabei nicht sowohl an ein Frühbild dieser Gruppe wie den Belisar mit seiner leeren Theatralik (namentlich fatal in der Figur des betroffenen Kriegers), sondern an den Schwur der Horatier, den Raub der Sabinerinnen, den Leonidas und stilverwandte Bilder. Wie alle Klassizisten gerät David hier in den Bannkreis antiker Plastik, allein er bleibt vermöge seiner Tradition immer noch mehr Maler als seine germanischen Zeitgenossen. Den Reliefstil spüren wir in dem Nebeneinander der Figuren seiner Kompositionen, hinter denen sich eine wohlkonstruierte, aber nicht atmosphärisch erfüllte Räumlichkeit auftut; das anmutige Bild von Paris und Helena, das für den Grafen von Artois gemalt war, ist wie ein Cameo komponiert (Abb. 345). Die Farben bedeuten wenig wie bei aller klassizistischen Malerei, sie sind den Körpern aufgelegt. Aber die Theatralik dieser Bilder beruht auf einer vollkommenen Beherrschung der Kunstmittel, sie ist getragen von ehrlicher Überzeugung und durchpulst von nationalem Geiste, der in aller monumentalen Kunst Frankreichs nun einmal wesentlich theatralisch wird. Und deswegen ist der Stil Davids vom größten Einfluß auf seine Zeitgenossen und von schulbildender Kraft. Wie er in der Vergangenheit mit Poussin zusammenhängt, weist er voraus auf Ingres und Chassériau.

Die französischen Zeitgenossen faßten Davids Verdienst dahin zusammen, daß er die Künste zur Natur (nicht zur Antike!) zurückgeführt habe, d. h. zu der hohen gesetzmäßigen Ordnung der Dinge, die das Gegenteil zu dem Naturalismus der Germanen bedeutet. Casimir Delavigne, sein jüngerer Zeitgenosse, besingt ihn als Haupt seiner Schule:

David a ramené son siècle à la nature.
Parmi ses nourrissons il compte des rivaux.

Darin erweist sich eben der romanische Charakter der französischen Malerei, daß für sie Natur und Antike sich als Einheit darstellen, während der Germane sie als gegensätzlich empfindet. (Darin liegt auch der tiefere Sinn der Naturverachtung eines Carstens.) Darum vollzieht sich auch bei den französischen Klassizisten der Wechsel der Motive von antiker Historie zum modernen Leben ganz glatt, während die deutschen Klassizisten von den heroischen Themen so wenig loskommen wie vom heroischen Akt und vom Idealgewand.

David war ein vortrefflicher Lehrer und sein unmittelbar wirksamer Einfluß der größte, den jemals ein Maler des neunzehnten Jahrhunderts ausgeübt hat. Begreiflicher Weise! Denn die Vorzüge seiner Kunst waren in hohem Maße lehrbar, seine Theorie sehr faßlich, seine Anforderungen an solides Studium streng, ohne kleinlich zu sein. Nur ein Bedenken läßt sich — vom germanischen Standpunkt aus — gegen diese Schule erheben, daß sie einförmig aussehe und die Entwicklung von Individualitäten, wenigstens in der Nähe des Meisters, nicht begünstigt habe. Wohl fühlen wir, daß der älteste seiner Schüler, Jean Baptiste Regnault (1754—1829) besonders trocken (Abb. 349, 350), daß dessen Schüler Pierre Narcisse Guérin (1774—1833) von anmutiger, etwas manierterter Bewegtheit sei (Abb. 351—353), daß Girodet-Trioson (1767—1824) sich durch pathetische Kompositionen auszeichne (Abb. 354), daß die bevorzugten Hofmaler Napoleons, Gérard (1770—1832) und Gros (1771—1835), das Beste in ihren Bildnissen ausgesagt haben, Gérard etwas empfindsamer (Abb. 358—360, Tafel XXIX), Gros etwas gröber (Abb. 355—357) — aber schließlich rücken sie doch alle nahezusammen zu dem Gesamtbild der einen, sehr solide arbeitenden, gleichmäßig auf die Antike und die Natur sich stützenden, nicht sehr malerischen Schule der Malerei, die über David selbst nicht hinausgegangen ist.

Den nächsten Schritt bezeichnet Ingres. Er ist es, der mit der unbefangenen Kraft des Genius, des immer schöpferisch gesetzgebenden, die rettende Verbindung des Klassizismus mit dem Leben der Gegenwart vollzieht. Eben diese Tatsache war es, die ihn lange verkannt sein ließ, da man ihn je nach der Parteistellung der Kritiker als Naturalisten oder als kalten und rückständigen Klassizisten verurteilte. Erst später erkannte sich seine Nation in ihm. In der Tat war er wohl die edelste, vielleicht sogar die vollkommenste Verkörperung des französischen Genius in seinem Jahrhundert.

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780—1867) begann als einer der späten Schüler Davids und malte noch mit achtundzwanzig Jahren ein so schulgerechtes reliefmäßiges Bild wie den Ödipus (Abb. 361). Aber bald enthüllt sich der unerhörte Reichtum seiner Begabung. Sein Temperament ist verhalten, gezügelt durch das Bewußtsein einer mit Tradition gesättigten strengen Schule. Aber es glüht unter der Glätte seiner Formen. Ihm ist das Widersprechende dienstbar, Südliches und Nördliches. Die Antike, Raffael, Holbein und die französischen Maler des späten Mittelalters sind in ihm verschmolzen und zu einer lebendigen Einheit geworden. Der Naive könnte vor einzelnen Bildern einen allzu geschickten Epigonen zu sehen vermeinen, hier den Epigonen Raffaels, dort den Epigonen Davids, da den modernen Nachfolger Holbeins. Und doch wäre nichts ungerechter, denn die Größe Ingres beruht eben in der Einheitlichkeit.

Die Basis seiner Kunst ist die Zeichnung, die Zeichnung als ein Gebilde der reinen Linie, nicht der phrasenhaft schönen manierten Linie, die immer wieder in ähnliche Kurven gerät, sondern der Linie, die dem Leben folgt und

es doch beherrscht. Denn das ist das Eigentümliche der Linie Ingres', daß sie anscheinend ganz treu und voraussetzungslos von dem Naturmotiv abstrahiert ist. Anscheinend — denn wer vermeinen wollte, daß sich etwa aus Naturaufnahmen die Linie eines Ingres abstrahieren ließe, der würde bald bemerken, daß sie in der Tat etwas ganz anderes bedeutet. Sie umspielt die Natur und deutet sie, indem sie ihr das entlockt, was lebendig und anmutig bewegt in ihr ist — oder in ihr sein könnte. Paradox zu sagen wird diese Linie von Ingres am wenigsten deutlich in seinen Bildern klassischer Motive, wie in der Apotheose Homers oder dem Ödipus, die auf David gegründet sind, in seiner Schlüsselübergabe oder der Vierge aux candelabres, die auf Raffael zurückweisen. Denn hier schimmert das klassische Vorbild so stark durch, daß die eigentümliche Modifikation, die ihm Ingres verleiht, darüber leicht mißachtet wird. Sichtbarer tritt der eigentliche Ingres hervor in solchen Bildern wie der Odaliske, der Quelle, der Badenden (Abb. 364, 366, Tafel XXX), dem türkischen Bade. Wenn man, um ihren Wert zu umschreiben, auf Analogien in alter berühmter Kunst hinweisen will, so möge man an Jean Goujons Plastik erinnern. Natürlich an Plastik, nicht an Malerei. Denn dieser durchaus nicht als Silhouette empfundene Fluß der Linie wird überall von der plastisch bewegten Form gespeist. Bei einem Spätwerk wie der Quelle ist es nicht der äußere Umriß, so wohlgefügt er sein mag, der das ganze Leben dieser Linienführung aufzeigt, sondern es sind vielmehr die zarten, nur an den Grenzen von Licht und Schatten spürbaren Linien, mit denen die schwellenden Formen dieser Glieder umschrieben werden. Die Analogie zu Jean Goujon beruht dabei auf gar keiner äußeren Nachahmung, sondern auf der tiefen Blutsverwandtschaft, welche die gleitende, schlanke, anmutig bewegte Form begünstigt. Der weibliche Körper bietet solcher Lineamentik bessere Anregung als der männliche mit seinen deutlich abgesetzten Gruppen der Muskulatur. So mündet denn auch die Kunst Ingres', wie die des Goujon, des Rokoko, wie Corot und Renoir und alle reife Kunst Frankreichs in eine Verherrlichung des Weibes. Sie ist die Huldigung des Mannes vor dem Reiz der Frau, deswegen aber noch keineswegs effeminiert, wie es von den Germanen leicht mißverstanden wird. Nur das wäre zuzugeben, daß der Charakter solcher Kunst nicht heroisch ist, nicht erhaben oder grenzensprengend. Ihre Größe, die unbestreitbar bleibt, vereinigt sich mit Feinheit — und eben hierin wird sie dem Wesen hellenischer Antike verwandt. Wenn man sich träumend vorstellt, daß der Orkus einen hellenischen Maler der großen Zeit entließe, so könnte man von ihm erwarten, daß er die Menschen unseres Jahrhunderts ähnlich zeichnen würde wie Ingres. Man könnte aber unmöglich von ihm die Fresken eines Cornelius erwarten.

Die Menschen unseres Jahrhunderts! In ihren Bildnissen erkennen wir, was an Ingres antik heißen mag am deutlichsten, eben weil sie nicht nachgeahmt sind. Hier zeigt uns ein großer Künstler, wie lächerlich es ist, die Hosen und Röcke unserer Zeit zu beseufzen, da die adlige Anmut nicht vom

Naturmotiv zu verlangen ist, sondern vom Künstler, der wenn er nur das Zeug dazu hat, sich mit den Schneidern aller Zeiten abfinden kann. Für die Begabung Ingres', der geduldig und überlegen die krause Natur betrachtet, scheint das Gewand seiner Zeitgenossen ebensoviel Schönheit zu enthalten wie ihr Antlitz. Sein spitzer Bleistift, der in untadelig reinen Umrissen die Gesichter beschreibt, ergeht sich gern auch in dem Faltengekräusel der Kleider. Ja bisweilen, wie beim Bildnis der Madame Rivière, weiß man nicht, was man mehr bewundern soll, die Miene, die Haltung oder das wunderbare Linienspiel des Gewandes, das doch nirgends zur Kalligraphie wird, d. h. zum leeren Schnörkel (Abb. 363).

So sehr wir nun den Zeichner Ingres bewundern, so falsch wäre es, zu leugnen, daß er ein Maler ist. Er ist sogar wesentlich Maler, einer, dessen Zeichnung erst im Gemälde ihr Ziel erreicht und sich vollendet. Freilich ist seine Malerei nicht der kühne Ausdruck des andeutend schaffenden Pinsels, sondern ein edles, fein verschmolzenes Email. Aber auch das ist große Malerei, ähnlich wie die eines Holbein oder seiner niederländischen Vorgänger. Und auch ein Kolorist ist Ingres, so wenig man ihm diesen letzten Ruhmestitel gönnen will — denn sein Kolorit ist eben jenes, das allein und vollkommen seiner Zeichnung gemäß ist. Sein Schwarz ist wie bei van Dyck ein resolutes Schwarz, und alle Lokalfarben haben bei ihm eine Aufrichtigkeit, die als einfältig erscheinen könnte, wenn sie nicht zu so raffinierten Gesamtwirkungen führte, die niemals bunt sind, nur oft sehr kühl und immer diskret. Aber freilich bedeutet dieses Kolorit den Gegensatz zu dem, was man im anderen Lager der Zeitgenossen, bei Delacroix und den Seinen, anfang als koloristisch anzusehen.

Unter der nächsten Gefolgschaft Ingres zeichnet sich Jean Hippolyte Flandrin (1809—1864) aus, der als Pferde- und Soldatenmaler begann, um sich dann durch Ingres' Beispiel zum Klassischen und dann auch zum Christlichen zu bekehren; d. h. er umhüllte mit klassizistischer Form Monumentalmalereien der christlichen Legende, mit denen er einige Kirchen von Paris schmückte (St. Séverin, St. Germain-des-Prés, St. Vincent-de-Paul). Seine Qualität in diesen Bildern und auch die Gesinnung, die seine Formen inspiriert, ist dem Wesen unserer Nazarener vergleichbar und bedeutet keine Mehrung des von Ingres beherrschten Reiches (Abb. 462). Lebendiger und eigener wird er im Bildnis. Wir zeigen eine seiner populärsten Schöpfungen, dem Akt eines auf einem Felsen am Meere einsam kauern den Jünglings — eine eindringliche Komposition, die in mancher sentimental Nachahmung ein Echo gefunden hat. Hier ist Fländrin reiner Klassizist (Abb. 365).

Was dem französischen Klassizismus nach Ingres' Vorgang noch zu sagen übrigblieb, enthüllt uns Chassériau. Théodore Chassériau (1819—1856) war einer jener schnell Gereiften, denen das Schicksal eine ungewöhnliche Entwicklung gewährt, weil es ihnen ein frühes Ende verhängt hat. Er geht von Ingres aus, zu dem er als Knabe stürmisch bekehrte. Und Ingres wies

ihm in der Tat ein für allemal den Weg, obwohl der Schüler sich, eben weil er ein großer Künstler war und einem jüngeren Geschlecht angehörte, notwendig aus der unmittelbaren Gefolgschaft des Meisters mit der Zeit entfernen mußte. Man sagt, er habe eine vermittelnde Stellung zwischen Ingres und Delacroix eingenommen, das aber ist nur insofern zuzugeben, als er sich vor der neuen Auffassung von Malerei und Farbigkeit nicht völlig verschloß. Chassériau bleibt darum doch reiner Klassizist. Und zwar wächst er als solcher über Ingres hinaus. In dem Maße, wie seine Linie an anmutiger Bewegtheit verliert, gewinnt sie an schlichter Größe. Es waltet dabei ein ähnliches Verhältnis zur Antike wie bei Schinkel, d. h. Rom, das er, für ein halbes Jahr, seinem Meister Ingres folgend, aufsucht, sagt ihm nichts Neues, soweit es die große Schaustellung antiker Kunst bedeutet. Die Ehrfurcht vor den Denkmälern, von der noch Ingres beseelt war, ist nachgerade als ein überliefertes Postulat der Pariser Schule überwunden. Er geht in die Campagna hinaus, um eine neue Größe Roms zu entdecken, und kehrt selbständiger als er gekommen zurück. Dann aber wirkt als das Neue für die junge Generation der Orient des eben erworbenen Algier mit. Chassériau hatte ihn aus der Kunst seiner Zeitgenossen bereits geahnt, als er ihn durch einen mehrmonatigen Aufenthalt 1846 kennen lernte. Freilich entnimmt er diesem Orient nicht mehr als eine feine, kaum mit Worten zu umschreibende Würze seiner Kunst.

Meier-Graefe hat Chassériau mit Masaccio verglichen — mit Recht, doch mit noch besserem Rechte könnte man ihn dem zeitlich näheren Pier della Francesca vergleichen. Der Franzose hat schwerlich einen der beiden gekannt; er wird ihnen nur durch die verwandte Rasse und durch den analogen Gang der Entwicklung angenähert. Bei allen dreien erhebt sich aus der zierlichen Verfeinerung der Vorgänger eine neue Monumentalität. Von Ingres unterscheiden sich die Gestalten Chassériaus durch eine erhöhte Standfestigkeit und Würde und durch den langsameren Rhythmus der Bewegung. Sie leben in der Sphäre der monumentalen Kunst, des Fresko, das für Ingres vielmehr eine Verlegenheit bedeutete. Doch sich hier zu betätigen, war Chassériau nur selten vergönnt, und von diesen Wandmalereien befinden sich zwei in den Pariser Kirchen St. Roch und St. Philippe du Roule nicht zum besten beheimatet, und das dritte Hauptwerk, die Fresken des Treppenhauses im Rechnungshof (der Cour des comptes), wurde bis auf einige Fragmente durch Feuer während der Kommune zerstört. Etliche Jahre später nahm ihm, dem Siebenunddreißjährigen, der Tod das Werkzeug aus der Hand.

Piero della Francesca! Immer wieder kehren die Gedanken angesichts der Hoheit Chassériaus zu dem Meister von Arezzo zurück, dessen Gestalten wie Säulen stehen und sich gleich Königen bewegen. Nur wäre zu sagen, daß die Hoheit Chassériaus durch eine Anmut gemildert wird, die der Strenge des Italieners fehlt. Die Linien verlaufen bei ihm weicher, beseelt durch eine neue Innigkeit des Gefühls. Und das ist es nun, was Chassériau auch von

Ingres und seinen französischen Ahnen scheidet, deren Glanz mit Skeptizismus gepaart war. Vieles vereinigt sich bei ihnen, um sie zu erheben: die leichte Beherrschung ihrer Mittel, Geschmack, Anmut, Temperament, Pathos. Bisweilen werden sie auch sentimental; nur eines spürt man selten bei ihnen, den ernstesten Ausdruck der Liebe. Ihn finden wir bei Chassériau. Er soll ein galantes Leben geführt haben; doch der Eros seiner Kunst ist mit einer leisen Schwermut gepaart und sein Ausdruck ist keusch. Wir würden kein Wort darüber verlieren, wenn dieses Gefühl nicht Form geworden wäre — ganz Form und Farbe. Apolls Verfolgung der Daphne ist als eine Begebenheit der Liebeswut antiker Götter oftmals dargestellt und bisweilen mit einem Beigeschmack von Humor vermischt; bei Chassériau ist es erschütternd, zu sehen, wie der Gott an der erstarrenden Geliebten zusammensinkt. Unter den Gestalten der Fresken des Rechnungshofes gibt es eine schlanke junge Mutter, die ihren Säugling geneigten Hauptes an sich schmiegt, die zu den edelsten Verkörperungen gehört, welche die Mütterlichkeit in der Kunst des Jahrhunderts gefunden hat (Abb. 369). — Die königliche Gestalt Esthers atmet Sehnsucht und Schwermut, doch ohne jede Beimengung von Sentimentalität (Abb. 367). — Das Kolorit Chassériaus ist gedämpft, auf einen bräunlichen Gesamtton gestimmt, also von dem neuen koloristischen Geschmack zeugend, der auf die Helligkeit eines Ingres folgte. Wer sich übrigens den Unterschied der Begabungen der beiden an einem Beispiel ganz deutlich machen will, der vergleiche nur ihre Bilder verwandter Motive, Ingres' türkisches Bad mit dem Tepidarium Chassériaus (Abb. 368). Was beide trennt, ist nicht nur als ein formaler Qualitätsunterschied aufzufassen. Es ist eine Verschiedenheit der Gesinnung und des Geblütes. Dem Vollblutfranzosen Ingres steht hier ein Mann von anderer Art gegenüber, der tiefer vom Geiste südlicher Größe berührt ist.

Der bedeutsame Gegensatz zwischen Klassizismus und Romantik zeigt sich am entschiedensten in der Malerei. Sie wird die von den Romantikern vorzugsweise gepflegte bildende Kunst. Und in dieser romantischen Malerei sind die Deutschen tonangebend. Gleich am Beginn unserer Periode tritt uns ein Deutscher entgegen reinen bauerlichen Geblütes aus der von keiner römischen Kolonisation berührten Ostmark, aus Pommern, der wie kein zweiter nach ihm das Wesen der Romantik vollständig ausdrückt — Philipp Otto Runge (1777—1810). Alles, was die frühe Romantik von der Kunst verlangte, sogar die Keime zu allem, was damals noch unerfaßt, sich später aus der romantischen Bewegung noch ergeben sollte, finden wir in ihm keimhaft beisammen. Er ist der Typus der autonomen Individualität, die, sich ihrer Schöpferkraft in hohem Maße bewußt, keine Tradition als verpflichtend anerkennt und überall ihre Aufgaben grundsätzlich neu erfährt. Ein Künstler, der die Grenzen der einzelnen Kunstgebiete nicht achtet und durchaus die Kunst als ein Ganzes ansieht. Ein Maler also, der nicht nur

Maler sein will, auch Baumeister, Dichter, Denker, Musiker, und der über dies hinaus auch die ganze Kunst nicht als ein Letztes, nicht als Selbstzweck gelten lassen will, sondern als eine Huldigung des Menschen vor dem höchsten Wesen — Gott-Natur —, von dem alle Kräfte ausgehen und zu dem alle Kreatur mit ihrem Werk zurückkehren solle.

Man mag sich fragen, in welchem Verhältnis zu einem so grenzenlosen Vorhaben denn nun die faktische Leistung stünde, ja ob es überhaupt möglich sei, ihm zu entsprechen. Die Frage fordert ein Nein, doch dieses Nein ist bedingt, keine trockene Ablehnung. Das Mißverhältnis zwischen Anspruch und Leistung ist bei Runge auch keineswegs so aufzufassen wie etwa bei Carstens, der sein beschränkteres Vorhaben in keiner einzigen vollwertigen Leistung zu erfüllen vermochte. Runges Verhalten ist vielmehr nicht nur, wie man zu sagen pflegt, typisch deutsch, sondern in besserem Sinne ein erhebendes Beispiel des deutschen Genius, der zugleich stolz und bescheiden seinem Werke dient, in einer Verbindung hochfliegender Gedanken mit Handwerks-
gesinnung. Runge dünkt sich nicht zu gut, das ABC seiner Kunst redlich zu erlernen oder ihre Früchte einem bescheidenen Zwecke dienstbar zu machen. Er geht sogar überall auf bestimmte Aufgaben aus, sei es nun Wandmalerei, ein Staffeleibild, ein Bauwerk, Buchschmuck oder die Gestaltung eines Gerätes. Denn er will durchaus dem Leben dienen und erachtet das Ersinnen von Entwürfen rein um der Betätigung eines großen Stils willen für Verschwendung der Kräfte. Freilich stellt er dabei das ganze Menschenleben in den Dienst ewiger Ziele, faßt es also gewissermaßen als Gottesdienst auf. Solcher Gesinnung möchte er in einem Kapellenbau mit vier Wandgemälden einen symbolhaften Ausdruck verleihen, und diese Arbeit sollte das große Werk seines Lebens werden. Doch über ihrer Vorbereitung starb er am Wege.

Daß Runge in seiner Formgebung vom Klassizismus ausgeht, versteht sich von selbst. Wo hätte er denn sonst beginnen sollen, da nicht nur die Lehre der Akademie, die er in Kopenhagen besuchte, sondern die ganze Gestaltung des Lebens, das ihn umgab, von jenem spätbarocken Klassizismus beherrscht war, in den das sterbende Rokoko ausklang? An gewissen Ausdrucksformen dieses Klassizismus, z. B. an der peinlich beobachteten Symmetrie aller Dekoration, hält Runge auch zeitlebens fest. Es wäre aber grundfalsch, ihn deswegen als Klassizisten aufzufassen. Denn die Gesinnung, mit der er sich solcher Formelemente bedient, läuft dem Klassizismus schnurstracks zuwider, und — es sei abermals daran erinnert — auf die Gesinnung kommt es eben bei der Romantik an, die keinen eigenen und eigentlichen Stil ausbildet. Darum ist es indessen doch so, daß die romantische Phantasie die klassizistische Form in ihrem Sinne umbiegt, ausspinnt und schließlich auflöst. Und auf diesem Wege sehen wir Runge.

Er ist sich über die allgemeinen Tendenzen der jüngstvergangenen und der zeitgenössischen Kunst in ungewöhnlichem Maße klar, wenn er es ausspricht,

daß die ablaufende (klassizistische) Kunst anthropomorph sei und der menschlichen Gestalt eine symbolhaft vorherrschende Rolle zuweise, während die neue (romantische) Anschauung umgekehrt von der Natur ausgehe und den Menschen vielmehr als eine vergängliche Erscheinung in dem Ablauf eines unendlichen und ewigen Lebens ansehe. Der Ausdruck hierfür sei ein Hervortreten der Landschaftsmalerei, als welche die Hauptaufgabe der nächsten Zeit sein werde. „Luft, Licht und bewegendes Leben“ wären die Elemente einer neuen Art von Malerei. Damit ist allerdings der Impressionismus, die eigentliche Kunstform des neunzehnten Jahrhunderts, vorausgeahnt. Und abermals ist es vollkommen richtig erfaßt, wenn er die Monumentalkunst, die solcher Gesinnung entspräche, viel mehr von der Gotik ableiten will als vom Klassizismus. Es hat gerade ein Jahrhundert gewährt, bis diese Voraussetzung sich in den Vorboten eines neuen Stils zu erfüllen begann.

Runges Entwicklung vollzieht sich in der kurzen Frist, die ihm vergönnt war, so, daß er erst als Zweiundzwanzigjähriger zur Kunst gelangt, um sich bereits nach drei Jahren (1802) bewußt vom Klassizismus abzuwenden. Den äußeren Anstoß gaben ein Mißerfolg bei einem Preisausschreiben der Weimarer Kunstfreunde und die Bekanntschaft mit der Gedankenwelt der Frühromantiker und des von ihnen verehrten Jakob Böhme. So entsteht schon um Weihnachten 1802 der Plan der „vier Zeiten“, jener Aufgabe, die ihn nun nicht mehr losließ. Es wäre indessen sehr verkehrt, wenn man Runges neues Bestreben schlechthin aus den Gesprächen des ihm rasch befreundeten Tieck oder aus der Lektüre Jakob Böhmes ableiten wollte. Wohl durchzitterten die Gedanken dieser Männer damals die Luft und wurden von Tausenden vernommen, die sie in diesem oder jenem Sinne verwerteten. Wenn sie nun aber in Runge anders, tiefer wirkten, so vermochten sie es, weil sie in ihm verwandten Kräften begegneten, die der Entbindung harreten. Es gilt hier wieder, daß einer nur lernt, was er schon weiß.

Die vier Bilder, die Runge in Dresden um die Wende des Jahres 1802 entwarf, sollten zunächst nur als Zeichnungen ausgearbeitet werden (Abb. 372, 373). Ihre Vervielfältigung im Kupferstich wurde bald geplant und 1806 ausgeführt. Verwunderlich erscheint uns die ungemeine Sorgsamkeit, mit der diese Umrisse vorbereitet wurden, insofern, als die Vorbereitungen nicht etwa in Naturstudien bestanden, sondern in einer peinlich genauen Anordnung der streng symmetrisch aufgebauten Komposition. Noch erstaunlicher aber dünkt wohl den Menschen der Gegenwart die als selbstverständlich beanspruchte Beihilfe der Phantasie des Beschauers, die das Liniengerüst gleich mit Farben bekleiden sollte. Runge redet von Morgenröte, von dem Blau des mittäglichen Himmels und von den gelben Lichtern der Nacht, als prangte alles bereits in Farben. Er bezeichnet von vornherein seine Kompositionen als eine „malerische, phantastisch-musikalische Dichtung“ und wurde so auch von Tieck und den anderen Frühromantikern verstanden. In einer naiven Anknüpfung an den deutschen Wortsinn der Blumennamen werden Blumen

und Kindergenien zu symbolhaften Verkörperungen der Naturkräfte, um in den Darstellungen von Morgen, Mittag, Abend und Nacht das Erblühen und Vergehen der Natur, die sich im Schlafe oder im Tode erneuert, zu schildern. Das Aufsehen, das die Blätter alsbald erregten — Tieck zeigte sich beim ersten Anblick tief betroffen —, ermunterte Runge 1806 zu einer weiteren malerischen Bearbeitung, die er schließlich in einem besonderen Gebäude anzubringen hoffte. Doch er kam über eine ziemlich weit geförderte malerische Ausführung des ersten Bildes, des Morgens, nicht hinaus und verlangte auf seinem Sterbette deren Zerstörung. Aus den Fragmenten des von Runge's treuem Bruder Daniel behutsam zerschnittenen Gemäldes hat sich das Ganze jedoch rekonstruieren lassen, wobei verhältnismäßig wenig zu ergänzen übrig blieb. Wir erkennen eine starke malerische Begabung, die mit einer allzu peinlichen Sorgsamkeit der Ausführung zu kämpfen hatte (Abb. 376). Und diese miniaturhafte Sorgfalt hängt wieder mit der Konzeption des Ganzen zusammen, die nicht großen Dimensionen gemäß war, sondern einer Zeichnung, die man in der Hand halten mag. Es ist leicht, das hoffnungslose Unterfangen zu belächeln; gerechter freilich und edler wäre die Anerkennung des heiligen Ernstes und des Glaubens an die eigene Schöpferkraft und deren hohes Ziel.

Wenn man unter den Malern dieses Zeitraums nach dem würdigsten Zeugen deutscher Art fragt, so gebührt nicht dem maßlos überschätzten Carstens dieser Ehrentitel, sondern vielmehr Runge. Denn daß ihm echte Gestaltungskraft und eine eigene deutsche, nicht mit entlehnten Gebärden ausgestattete, Monumentalität innewohnten, bestätigen seine übrigen Bilder, zumal seine Bildnisse. — Was ihm wie so vielen unserer deutschen Meister fehlte, war das Verständnis eines Auftraggebers, der nicht nur die Mittel, sondern auch das Herz und den Geist besaß, um dieser kindlich großen Kraft ein würdiges Ziel der Betätigung zu weisen. So mußte sich Runge mit der Anerkennung seiner Nächsten und mit dem Echo in einer Gemeinschaft von nicht sehr zielbewußten Poeten begnügen. Immerhin wurden uns trotz aller Ungunst der äußeren Umstände ein paar Staffeleibilder geschenkt, die allmählich immer einhelliger als das erkannt werden, was sie sind, als zugehörig zu dem Kreise der hohen Meisterwerke deutscher Kunst. Diese Bilder, die Eltern Runge's mit ihren Enkeln (Abb. 378), die Hülsenbeckschen Kinder, die Quelle (Abb. 374), um nur einige zu nennen, zeigen uns eine eigentümliche und seltene Verbindung von Größe mit liebevoller Hingabe an die Natur. Die Größe ist gar nicht theatralisch, der Naturalismus frei von Pedanterie, und beide sind naiv. Da nun diese Eigenschaften in einer Form auftreten, die ohne Geniegebärde, aber auch ohne Beziehung zum Herkömmlichen ist, so wurden sie verkannt und übersehen. Aber wenn irgendwo, so setzt sich der wahre Wert in bildender Kunst, eben weil sie ihn anschaulich zeigt, einmal siegreich durch. Und dieses erleben wir jetzt. Endlich, nach hundertjähriger Wartezeit, redet Runge vernehmlich zu seinem Volke. Und jetzt wird auch das an ihm offenbar, was man seine latente Gotik nennen könnte, wenn man es nicht einfach als

das rassenmäßig Germanische bezeichnen will. Denn das transzendente Bestreben, das wir meinen, zeigt zwanglos immer wieder gotisierende Formen, weil es sich in der Vergangenheit Europas nun einmal am deutlichsten und vollständigsten in der Gotik ausgesprochen hat. Runges Gotik ist um so bedeutsamer, weil sie nicht sowohl alten Vorbildern nachgeahmt als ihnen wahlverwandt ist. Der Duktus seines naturalistischen Ornaments in Bilderumrahmungen oder Scherenschnitten nimmt einen gotisierenden Verlauf oder zeigt auffallende Verwandtschaft mit spätgotischen Motiven ohne irgendeine direkte Beziehung, denn Runge hatte außer dem Meißner Dom kaum irgendwelche wegweisenden gotischen Denkmale kennengelernt.

Eine direkte Nachfolge hat Runge nicht gehabt. Das heranwachsende Geschlecht junger hamburgischer Künstler verfolgt den Weg zur Monumentalität nicht weiter, sondern bescheidet sich mit der näher liegenden Aufgabe der Schilderung seiner bürgerlichen Umwelt, und eigentlich gibt es unter den Zeitgenossen Runges nur einen ihm Geistverwandten, seinen pommerschen Landsmann Caspar David Friedrich (1774—1840). Dieser mag es gewesen sein, auf den Runge seinen Glauben an die große Entwicklung der beseelten Landschaftsmalerei gründete. Denn Friedrich schildert allerdings zuerst und am deutlichsten die Landschaft symbolhaft als einen abgespiegelten Seelenzustand, ohne darum das treue Studium der Natur zu vernachlässigen. Von hier aus führten mehrere Wege in die Zukunft.

Das erste, was an Friedrichs Malerei den Beschauer einer späteren Zeit berührt, ist die Eigentümlichkeit seines Ausdrucks. Er arbeitet überaus säuberlich, zeichnet in scharfen Umrissen die Komposition auf und übergeht sie mit einer ganz dünnflüssigen Malerei in monochromer Untermalung, über die er dann die leuchtenden Lasuren legt. Dabei verfährt er so behutsam, daß sein Bild sich in jedem Stadium seiner Entstehung, wie Carus bemerkt, stets als bestimmt und geordnet sehen lassen kann. Jede Geniegebärde ist peinlich vermieden, keine Korrektur wird sichtbar, der Vortrag ist verhalten und sehr diskret. Man spürt etwas von bürgerlicher Ordnungsliebe und Bescheidenheit. In der Tat liegen hier die Keime zu jener biedermeierlichen Tonart, die alsbald als Zeitstil des Bürgertums im germanischen Norden, von Österreich bis nach Dänemark, gedeiht. Doch ist dieses Wesen bei Friedrich völlig frei von Kleinlichkeit, vielmehr gepaart mit Größe, Vornehmheit und geheimnisvoller Andeutung. Eben diese Verbindung zeigt eine auffallende Analogie zu gleichzeitiger ostasiatischer Landschafterei, wie wir sie insbesondere bei Hiroshige, dem späten Meister des japanischen Ukiyoe-Holzschnittes finden*. Von einer direkten Beziehung ist selbstverständlich keine Rede; vielmehr handelt es sich um eine vergleichbare Gesinnung, die spontan zu vergleichbaren Formen gelangt. Das Tertium comparationis ist die Vergeistigung der Naturbetrachtung auf der Grundlage

* Zu meiner freudigen Überraschung finde ich diese Wahrnehmung auch in der vortrefflichen Friedrich-Monographie von Willi Wolfradt ausgesprochen.

des tiefgefühlten Bewußtseins von der Unendlichkeit und Ewigkeit der Natur. Der Pommer wie der Meister des fernen Ostens nehmen Abstand von ihrem Objekt und zeigen uns die Landschaft so, als zögen sie mit Ehrfurcht den Vorhang vor einem Bühnenbilde weg. Wir befinden uns als Beschauer nicht, wie bei den Naturalisten, auf demselben Boden mit dieser Landschaft, nicht in demselben Raum. Vielmehr blicken wir in einen Ausschnitt der unendlichen Natur, die sich geheimnisvoll, erfüllt von ewigem Leben und ewigem Sterben, vor uns auftut. Die Grundstimmung dieser Kunst ist Ergriffenheit, meist mit schwermütiger Resignation, selten mit einer stillen Heiterkeit gepaart. Um den Eindruck des Bühnenmäßigen (nicht zu verwechseln mit dem Theatralischen!) zu vollenden, sehen wir häufig als unser ideales anderes Selbst einen Beschauer vor uns, der von uns abgewandt die Landschaft betrachtet (Abb. 380).

Diese Rückenfigur ist eine symbolhafte Erfindung der deutschen Romantik und lebt fast ein Jahrhundert lang bis zu Schwind, Böcklin und Thoma fort. Ihr Sinn ist kaum mißzuverstehen. Sie bedeutet etwas ganz anderes als die Rückenfigur in der älteren Malerei, etwa in den Kirchenbildern von Emanuel de Witte, wo sie eine Staffage von der raumbezeichnenden Funktion eines Repoussoirs sein soll. Hier heißt es, daß wir den gefühlvollen Beschauer vor uns sehen, in dessen Auge und Gemüt sich die Landschaft spiegelt. Damit gewinnt die Landschaft selber einen Doppelsinn. Was sich eben noch als ein Ausschnitt der Unendlichkeit darstellte, verwandelt sich nun in das Objekt, in die Vorstellung eines menschlichen Subjektes. Man könnte, wenn nicht den Einfluß, so doch die Analogie zum kantischen Idealismus darin erblicken.

Im Grunde genommen sind freilich diese einzeln oder paarweis auftretenden Beschauer in der romantischen Malerei ein Pleonasmus, denn sie wiederholen nur, was ohnehin gemeint ist. Sie gleichen dem Publikum auf der Bühne in romantischen Schauspielen. Diese Art, durch eine symbolhafte Zutat den Sinn der Landschaft noch einmal ausdrücklich zu betonen, finden wir auch sonst bei Friedrich, der im übrigen die einfache Staffagefigur vermeidet. Die Bilder der Felsenschlucht (in Hamburg und Bremen) reden deutlich genug von düsterer Abgeschiedenheit; Friedrich aber bezeichnet sie überdies noch besonders als Gruftgewölbe der Natur, indem er in ihnen die Grabdenkmäler gefallener Freiheitshelden aufstellt (Abb. 381); oder er nennt das im Polareis gescheiterte Schiff ausdrücklich „die Hoffnung“ (Abb. 382). Ähnlich gemeint ist es, wenn er den erhebenden Eindruck der aufgehenden Sonne in dem Bilde von Neubrandenburg noch dadurch unterstreicht, daß Flammen und Rauchwolken aus den Mauern der Stadt eine vorausgegangene nächtliche Katastrophe andeuten (Abb. 383). Solche verschämt auftretenden Anzüglichkeiten wachsen sich dann zu der Novellenliteratur der späteren romantischen Malerei aus. Aber auch ohne diesen poetischen Beiguß enthalten Friedrichs Landschaften einen sehr wahrnehmblichen Stimmungsgehalt. Der Hafen von Greifswald erweckt mit seinem Mastenwald einen heimlich phantastischen Eindruck von länderverbindender Seefahrt, und das Kreuz im Gebirge predigt himmlischen Trost

inmitten der tödlichen Gefahren der Berge (Abb. 379). Die düstere Grundstimmung mancher Friedrichscher Bilder wurde von der älteren Generation seiner Zeitgenossen, die noch die Gefälligkeit des späten Rokoko gewohnt waren, lebhaft empfunden und als eine Störung ihres Behagens abgelehnt, so daß der Meister es nie zu gewinnbringender Popularität brachte und als ein vereinsamter Sonderling bald vergessen wurde. Erst unser Jahrhundert hat ihn zu postumen Ehren gebracht.

Im engen Anschluß an Friedrich entwickelte sich der Dresdner Leibarzt Carus (1789—1869), ein gebildeter Dilettant, der neuerdings wohl ein wenig überschätzt wird. Bei aller verhältnismäßigen Geschicklichkeit, die sich am erfreulichsten in seinen Studien äußert, fehlt es ihm an der Beherrschung seiner Mittel und namentlich auch an Farbensinn. Nach Dilettantenart sucht er einen Ersatz dafür im Betonen der poetisch sentimental Erfindung (Abb. 384, 385).

In eigentümlicher Verbindung mit der frühen Romantik finden wir den Naturalismus, einen neuen, von keiner Konvention und Tradition belasteten Naturalismus, der als der Ausdruck des innigen Verhältnisses aufzufassen ist, in dem der individualistische romantische Mensch zu seiner Umwelt stand. So finden wir ihn bei Runge und Friedrich, wo er sich ohne Schwierigkeit mit tiefsinniger Absicht verbindet. Es ist kein Zufall, daß er zuerst in den norddeutschen Gebieten auftritt, in denen überhaupt die meisten Quellen romantischer Kunst entspringen.

Insofern dieser Naturalismus seine Verbindung mit transzendentaler Absicht verliert und sich selbständig entwickelt, bedeutet er die Vorstufe zum Impressionismus und scheidet aus dem Rahmen unserer Betrachtung aus. Doch gibt es, abgesehen von den typischen und grundlegenden Malern der Frühromantik, ein paar stammverwandte jüngere Zeitgenossen, die bedeutsame Formen des Übergangs aufweisen. Wir heben den Berliner Karl Blechen und drei Hamburger, Oldach, Erwin Speckter und Viktor Janssen, hervor. Blechen (1798—1840), ein unruhiges und leidenschaftliches Temperament, hat Studien hinterlassen, wie das geistreiche Selbstbildnis und die besonnten Dächer in der Berliner Nationalgalerie, aus denen wir die Sprache des Impressionismus vernehmen. Aber dieser Sprache bediente er sich eben nur in seinen Studien. In seinen Bildern nimmt die romantische Gesinnung eine Wendung zum Theatralischen. Das Innere des Palmenhauses auf der Pfaueninsel bei Potsdam versetzt er durch die Staffage in den Orient, eine Ansicht des Müggelsees verwandelt er in den Hintergrund eines Semnonenlagers (Abb. 387), eine südliche Landschaft mit mächtigem Rundturm wird als Wohnstätte eines wüsten Drachen geschildert (Abb. 386), und wo er von phantastischer figürlicher Zutat absieht, zeigt er gern die Natur zu sensationellen Effekten gesteigert, ein vom Blitz getroffenes Fuhrwerk im Walde, den Strand bei Neapel in düsterer Gewitterstimmung oder einen von nächtlichem Sturm umbrauten Leuchtturm. So wird die Romantik

der Vorgänger veräußerlicht. Auf ähnlichem Wege finden wir später Böcklin.

Ruhiger und nach Art unseres Küstenvolkes sachlicher begegnen uns die Hamburger. Das Geschick hat es gewollt, daß die stärksten Begabungen dieser eigenen und wahrhaft hoffnungsvollen kleinen Schar früh verstarben oder, wie Wasmann und Christian Morgenstern, ihr Bestes in ihrer Jugend ausgaben. Viktor Janssen starb als ein gebrochener Mann mit achtunddreißig Jahren, Erwin Speckter mit neunundzwanzig, und Julius Oldach wurde nur sechsundzwanzig Jahre alt. Alle drei waren in München Schüler von Cornelius — mit verschiedener Wirkung. Oldach (1804—1830), ein frühreifes Talent, erscheint durch einen herben Zug seines Charakters, der deutlich bereits aus den Zügen seines im frühen Jünglingsalter gemalten Selbstbildnisses zu uns spricht, eigentümlich beengt. Es gibt aus seinen ersten, durch wesentlich autodidaktische Arbeit erfüllten Hamburger Studienjahren außer einer Menge vortrefflicher säuberlicher Bleistiftzeichnungen einige ungewöhnliche Bildnisse (namentlich das der Mutter), in denen sich die Begabung des geborenen Porträtisten offenbart, der seine Phantasie in der eingehenden Interpretation der anderen Individualität bewährt, scheinbar kühl mit verhaltenem Temperament. Er reiht ihnen später ein paar Bildnisse alter Hamburgerinnen im Sonntagsstaat an, die zu den köstlichsten Dokumenten ihrer Zeit gehören. In dieser Jugendblüte romantischer, auf das Individuelle gerichteter Gesinnung erreicht das Bildnis wohl überhaupt seine vorläufig letzte Glanzzeit. Der Stil dieser Bildnisse ist sehr bürgerlich, sehr sachlich und vermag eine in ihrem bescheidenen Kreise repräsentative Haltung mit einem Element des Humors zu verbinden. Die soziale Sphäre wird dabei schon durch das Format angedeutet. Man wählt gern eine Reduktion auf ein Drittel oder ein Viertel der Lebensgröße, denn die Bilder sind für die Wände kleiner Wohnstuben bestimmt. Oldach hat überhaupt seine Freude an der Kleinarbeit und setzt sich häufig die Miniatur zur Aufgabe. Merkwürdigerweise verbindet er indessen mit der Kleinarbeit Größe der Gesinnung. Dies wird besonders deutlich in seinem letzten Bilde, über dessen Vollendung er starb, Hermann und Dorothea, der vergrößerten Wiederholung einer Miniatur (Abb. 388). Sein Bildchen des Mephisto mit dem Schüler mit der Zugabe einer Alsterlandschaft im Rahmen des geöffneten Fensters ist gewiß eine der eigensten Faustillustrationen, eine bescheidene plattdeutsche Huldigung der Romantik an den Genius Goethes (Abb. 389).

Erwin Speckter (1806—1835) läßt den bei seinem Freunde Oldach stark wahrnehmbaren lokal-hamburgischen Charakter weniger deutlich merken. Er wollte höher hinaus und hätte sich vielleicht innerhalb seiner Zeit zu einem norddeutsch-nazarenischen Meister von Rang und Würden entwickelt. Aber nicht zum Frommen seines besten Wertes. Denn die Münchner Akademie und Italien sind ihm nicht wohl bekommen. Überblicken wir den kleinen Zirkel seiner Hinterlassenschaft, so behalten wir als sein Eigenstes

und Bestes das Gruppenbildnis seiner Schwestern, ein Hamburger Frühwerk diessseits der Akademie, sehr bürgerlich, doch nicht kleinlich in einer dünnen Ölmalerei aquarellhaft ausgeführt, ein Denkmal einfältiger, hingebender Liebe zu den Dargestellten und zu seiner Kunst (Tafel XXXIII). Die unbefangene Aussprache des eigenen Herzens verliert sich in der Münchner Schule. Das Rundbild des Christus, der den Marien erscheint, wirkt bei aller Feinheit der Empfindung doch als konventionell befangen; es hat den eigentümlich hamburgischen Charakter eingebüßt und könnte irgendwo gemalt sein (Abb. 390). Vollends bedenklich machen uns die leeren, vergrößerten Schönheitstypen italienischer Weiber, einer Albanerin und Römerin, die er 1831 in Rom gemalt hat (alle diese Bilder befinden sich in der Hamburger Kunsthalle). Die Wendung zum Nazarenisch-Akademischen wurde freilich von den hamburgischen Kennern als erheblicher Fortschritt begrüßt und mit Aufträgen belohnt. Für das Sievekingsche Landhaus in Hamm bekam er einen Fries zu malen.

Die größte Begabung dieser hamburgischen Jugend war unfraglich Viktor Janssen (1807—1845), eine eigene starke Künstlerseele, die leider nur in einem kränklichen Körper wohnte und von quälerischen Bedenken geplagt wurde. Wir kennen sein Selbstbildnis aus der Sammlung Grönvold, auf dem er sich, den mageren Körper bis zur Hüfte entblößt, an der Staffelei stehend, gemalt hat (Abb. 392). Es ist in der Schärfe der Charakteristik wie in der Feinheit seiner auf ein grünliches Grau und Rosa gestimmten Farbe eine ungewöhnliche Leistung. Daß Cornelius und Italien nicht Herr über ihn geworden sind, erweist sich in seinem „guten Hirten“, einem vortrefflich ins Rund komponierten Bilde, das durch männliche Frische das übliche Nazarenerwerk hinter sich läßt (Abb. 391). Vollends überraschend sind einige seiner Zeichnungen. Ein Blatt wie das „Noli me tangere“ ist von einem kühnen Zug der Linie erfüllt, der von seiner weiteren Entwicklung Großes erwarten lassen mußte, wenn ihm das Schicksal gnädiger gewesen wäre (Tafel XXXIV). Denn dies ist gänzlich unkonventionell; diese Bewegung stammt nicht von Cornelius und hat mit den frommen Kantilenen der Bruderschaft von Sant' Isidoro wenig gemein. Hier erhebt sich der romantische Geist zu einem neuen Fluge — ekstatische Begeisterung mit Formenstrenge gepaart. Aber gleich darauf wurden dem Genius die Schwingen geknickt.

Was sich sonst damals in Hamburg regte, blieb im engeren kleinbürgerlichen Kreise haften und ist einem Blumenflor vergleichbar, der nur auf der heimischen Scholle gedeiht. Unversehens nahm der Naturalismus solcher Meister wie Wasmann, Gurlitt, Christian Morgenstern, Hans Beckmann, Adolf Carl und Jakob Gensler (in ihren Studien) die Sprache des Impressionismus vorweg. Die fertigen Bilder gerieten dann meist zu indifferenter Korrektheit. Für unsere Betrachtung kommt alles dieses nicht in Betracht, denn es berührt sich nur gelegentlich mit der weiteren Entwicklung romantischer Kunst, wie z. B. Christian Morgenstern (1805—1867) es in seiner großen

nordischen Landschaft tut (Abb. 393). Denn hier erhebt sich die naturalistische Auffassung in dem kräftigen Zuge einer männlich vollblütigen Malerei ausnahmsweise einmal zu dem Pathos der inniger beseelten Landschaft. Das ist noch einmal wieder die „Erdlebenbildkunst“, von der Carus träumte. Die spätere berühmte Landschafterei des neunzehnten Jahrhunderts, z. B. Andreas Achenbach, hat diesen sonoren Klang nicht wieder gefunden.

Um dieselbe Zeit, da sich im Norden Deutschlands die romantische Gesinnung zu einem reinen Ausdruck deutschen Geistes erhob, setzte fern im Süden eine andere romantische Revolution ein in der Bewegung der sogenannten Nazarener. Eine sehr seltsame Revolution, die mit der Ablehnung der klassizistisch internationalen Akademie begann, deutsches Wesen hochhielt und alsbald in Reaktion und Internationalität umschlug, um so den Weg zur Akademie zurückzufinden. Man wird aus weiterer Entfernung die ganze Nazarenerbewegung vielleicht einmal als ein Intermezzo ansehen, als eine jener großen Ungereimtheiten, zu denen kein Volk so wie die Deutschen befähigt ist — die Deutschen, das Volk des Widerspruchs und der unbegrenzten Möglichkeiten.

Die Nazarenerbewegung begann damit, daß Overbeck mit seinen Freunden Pforr, Vogel und Hottinger der Wiener Akademie den Rücken kehrte, um den Weg nach Rom zu nehmen. Die Jünglinge fühlten ihr Deutschtum stark, trugen ein besonderes Gewand, das sie für deutsch hielten, und schwärmten gleich ihren poetisch begabten romantischen Altersgenossen, den Tieck und Wackenroder und Novalis, für Dürer. Auch waren sie wie alle Frühromantiker sehr fromm, von der aufrichtigen schwärmerischen Frömmigkeit der Deutschen. Und ihre Frömmigkeit schmolz, im Anfang wenigstens, mit ihrem Deutschtum zusammen. Man könnte Analogien zu Runge aufzeigen. Allein der Unterschied war der, daß das Deutschtum Runges sich ganz schlicht und absichtslos kundtat, während das der Nazarenerjünglinge bewußt und betont war. Und eben darin lag ein Element der Schwäche.

Die Wandlung vollzog sich in Rom ziemlich bald. Das Schicksalhafte des Vorgangs erwies sich darin, daß er sich auch bei denen wiederholte, die wie Cornelius, Schnorr, Olivier, Führich anfänglich in keiner Verbindung mit dem Kern der Gemeinde gestanden hatten.

Als die Freunde, deren Kreis sich bald erweiterte, erst einmal in das verlassene Kloster Sant' Isidoro eingezogen waren, begann der Geist des Katholizismus sie zu umspinnen. Die katholische Kirche kann das Prinzip des Individualismus selbstverständlich nicht anerkennen. Daher ist ihr die Romantik nur in beschränktem Sinne willkommen, nur insofern, als sie innerhalb des Gesetzes den Glaubenseifer entfacht; im übrigen aber mußte sie ihr verdächtig werden in ihrem Überschwang, in ihrer Betonung der Freiheit des autonomen Individuums, in ihrem Nationalitätsbewußtsein. Denn hier keimte die Gefahr der Sektiererei. Der fromme Runge war in den Augen eines Overbeck doch nur ein Ketzer. Ziemlich bald also verblaßte das Deutschtum

der Nazarener in demselben Maße, wie ihr Katholizismus erstarkte. Statt der deutschen Meister, die sie von ferne verehrt hatten, wurden ihre Vorbilder nun die Italiener des späten Quattrocento, namentlich der junge Raffael — so sehr sie von primitiveren Meistern wie z. B. Fra Angelico reden mochten. Bekräftigt wurden sie auf diesem Wege von den Brüdern Schlegel, die in ihrem schillernden Verhältnis zur bildenden Kunst auch zeitweilig den nationalen Charakter betont hatten, um schließlich ihr Ideal in Italien verwirklicht zu sehen. Verwunderlicherweise nahm man die sanften Gebärden der Meister des skeptischen und frivolen späten Quattrocento für bare Münze und legte einem Perugino die Gläubigkeit bei, die man selber empfand. So entstand das Gewächs dieser Nazarenerkunst, das die abgelebten südlichen Formen mit der Inbrunst deutschen Glaubens neu beseelte.

Der Kirche war diese Gabe hoch willkommen. Es währte nicht lange, so nahm sie die Nazarenermalerei unter ihren besonderen Schutz. Overbeck bekam die Aufgabe, eines der größten Heiligtümer Italiens, die Portiuncula-kapelle im Dome zu Assisi, mit einem Fresko zu schmücken. Und der Einfluß seiner Schule flutete über Europa hin. In England und Frankreich fanden sich Anhänger wie Armitage, Dyce, Ary Scheffer und Flandrin. Der Düsseldorfer Carl Müller wurde ausersehen, um die Kathedrale von Marseille mit Wandbildern zu schmücken, ein Auftrag, der nur durch den Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges vereitelt wurde. Und heute noch vegetiert der Geist der deutschen Nazarener in den Niederungen der kirchlichen Kunst weiter. Er ist es, der die handwerksmäßige Devotionalienmalerei beherrscht und der in der Klosterschule von Beuron eine anspruchsvolle Nachfolge gefunden hat. Er ist es ferner, der die vielberufene Schule der englischen Prä-raffaeliten befruchtet hat, in der die katholische Frömmigkeit in das Profan-mystische umgebogen wurde. Doch wir wollen den Auswirkungen in einer späteren Zeit hier nicht weiter nachgehen. Genug, das Intermezzo der Nazarener war folgeschwer. Indem nun die Nazarener ihre Kunst ausdrücklich in den Dienst der Kirche stellten und ihr somit die Autonomie absprachen, verschlossen sie sich nicht wenige der Quellen, aus denen nun einmal die Kunst gespeist wird. Ihr Führer Overbeck, ein ursprünglich leidenschaftliches Gemüt (man sehe nur sein Selbstbildnis in Lübeck!), nimmt allmählich das muckerige Wesen moderner Asketen an. Erwin Speckter, der ihn in Rom kennenlernte, schreibt über den ersten Eindruck seiner Persönlichkeit nach Hause: „Eigentlich sieht er aus wie ein schüchterner Gefangener, der in jeder Ecke einen Späher fürchtet.“ Nach der unverhüllten Weiblichkeit wurde von den frommen Jünglingen gar nicht gearbeitet. Man stand sich gegenseitig Modell. Daß Overbeck später auch den Anblick des männlichen Aktes sich versagte, glaubt man seinen Bildern anzumerken.

Eine besondere Färbung (und Einschränkung) erfuhr die Romantik der Nazarener durch ihren genossenschaftlichen Zusammenschluß. Die Romantik zielt ursprünglich und wesentlich auf die völlige Entbindung des Individuums

ab. Sie ist die Negation des Gesetzes und jeder Beschränkung auf den Geistesgebieten. Die Lucasbrüder von Sant' Isidoro fühlten sich indessen durchaus als Genossenschaft. Ihnen war Anschauung von Kunst und Leben, Arbeitsweise und Arbeitsziel gemeinsam, und in dem Gottesdienst, als den sie ihre Kunst betrachteten, war das erste Opfer eben das ihrer Individualität. So sind sie denn auch von je zunächst als Gruppe aufgefaßt worden. Damit soll nicht gesagt sein, daß ihre Persönlichkeiten ausgelöscht wären; es ist nur so, daß diese Persönlichkeiten einander in besonderem Maße stützen und ergänzen. Bezeichnenderweise sind ihre ersten Hauptwerke Arbeiten der Gemeinschaft. Man mag hierin das erste Beispiel der seither für das neunzehnte Jahrhundert charakteristischen Sezessionen erblicken.

Die tonangebende Persönlichkeit war Friedrich Overbeck (1789—1869). Er bildete mit seinen Freunden Pforr, Vogel und Hottinger in Rom 1810 das Kristallisationszentrum, an das sich die anderen anschlossen. Als nächster kam 1811 Cornelius hinzu, später folgten — um nur die bekanntesten zu nennen — Johannes und Philipp Veit, Wilhelm Schadow, Julius Schnorr von Carolsfeld, Ferdinand von Olivier, Joseph Führich. Einer der letzten war Eduard Steinle. Nachdem die junge Schar ein paar Jahre unter schwierigen Verhältnissen in dem von den Franzosen ausgeplünderten und besetzten Rom einer stillen Arbeit obgelegen hatte, ohne an die Öffentlichkeit zu dringen, bot sich ihr eine Gelegenheit, bekannt zu werden, indem der preußische Generalkonsul Bartholdy ihr ein Zimmer seiner Mietwohnung in Palazzo Zuccari zur Ausmalung zur Verfügung stellte. Der Auftrag war eine typische Tat moderner Kunstpflege und insofern von symbolhafter Bedeutung für das neue Jahrhundert. Nicht das lebendige Bedürfnis eines begüterten Mäzens hatte ihn herbeigeführt. Es bestand überhaupt kein Zusammenhang zwischen den künstlerischen Kräften und den realen Lebensmächten der Zeit. Vielmehr handelte es sich darum, einigen weltfremden und hoffnungsvollen Talenten um Gottes willen Förderung zuteil werden zu lassen. Von beiden Seiten wurden Opfer gebracht. Bartholdy, der kein Krösus war, gab ein Zimmer her und so viel Geld, wie er verantworten konnte. Die Künstler dagegen waren mit dem bescheidensten Lohn ihrer Mühe zufrieden. Das Resultat übertraf die Erwartungen, die man billigerweise hegen durfte.

Der Enthusiasmus der Jugend befeuerte die Arbeit, zu der ein jeder von seinem Besten hergab. Das Thema war die Geschichte Josephs, die Mitwirkenden Cornelius, Overbeck, Philipp Veit, Wilhelm Schadow.

Cornelius hat mit ursprünglicher Kraft die Tonart des Monumentalstils zu treffen gewußt. Daß man seinen knorrigen Gestalten das Ringen ihres Schöpfers anspürt, erhöht ihre Wirkung. Es gibt Einzelheiten wie den thronenden Pharaon auf der Traumdeutung (Abb. 422) oder den Joseph, der von seinem Sessel herabstürmend Benjamin in die Arme schließt (Abb. 423), die sich unvergeßlich einprägen. Neben Cornelius haben die andern keinen leichten Stand. Overbeck hat sich hier bei allem Adel der Formen nicht recht zu

finden gewußt. Der Verkauf Josephs klingt an Raffael und Pinturicchio an, die Lünette mit dem Bild der sieben mageren Jahre (Abb. 396) ausnahmsweise in der Hauptfigur an Michelangelo (die kumäische Sibylle). Verhältnismäßig günstig wirkt Philipp Veit mit dem Lünettenbild der sieben fetten Jahre (Abb. 397). Er hat sich hier selbst übertroffen. Nur Wilhelm Schadow fällt entschieden ab.

Die 1818 vollendeten Fresken erregten nicht geringes Aufsehen und hatten für ihre Meister sofort die glückliche Folge eines neuen großen Auftrags. Der Marchese Massimi, Gatte einer sächsischen Prinzessin, wünschte von ihnen die Ausschmückung dreier Zimmer in dem kleinen Gartenhaus seiner nahe dem Lateran belegenen Villa. Den Helden italienischer Dichtung, Dante, Ariost und Tasso, sollten die Räume gewidmet sein. Als Maler waren Cornelius und Overbeck ausersehen. Allein da Cornelius, einem Ruf nach Deutschland folgend, Rom verließ, gab es mancherlei Hin und Her, bis schließlich fünf Gefährten sich in die Aufgabe teilten. In dem ersten, dem Dantezimmer, bekam Koch die Wände zu malen und Philipp Veit die Decke. Kochs Fresken gerieten trotz der merklichen Schwierigkeiten, die ihm die Figurenmalerei bereitete, von dem ganzen Zyklus am besten, eben weil er die stärkste Persönlichkeit war. Leider nur wölbt sich über ihm ein Gnadenhimmel Veits, der — milde, hell und flau — so ziemlich die ungeeignetste Ergänzung zu dem dunkeltonigen Gewimmel an den Wänden bildet. In dem anstoßenden mittleren Hauptraum, dem Ariostzimmer, hatte Julius Schnorr das Reich ganz für sich. Er ließ sich stark von Raffael inspirieren. Im Tassozimmer wird der Eindruck der edel ruhigen Wandbilder Overbecks durch die etwas männlicheren Fresken Führichs ergänzt, die dieser übernahm, da Overbeck durch den Auftrag für die Portiunkulakapelle nach Assisi gerufen wurde.

Die Fresken des Casino Massimi waren die zweite und letzte Aufgabe, die den Kreis der Nazarener zusammenhielt. Schon während der Arbeit begann er sich aufzulösen und nach einigen Jahren war von der Bruderschaft in Rom nur noch Overbeck übrig, der, dem Vaterlande und dem Glauben seiner Väter entfremdet, allmählich in eine Zeit hinein alterte, mit der ihn nichts mehr verknüpfte. Im Laufe der Jahre wurde seine Formgebung immer konventioneller im Sinne einer milden Lieblichkeit. In der Lübecker Marienkirche mag man die Wandlung an zwei Hauptbildern verfolgen, dem Einzug Christi von 1824 und der Pietà von 1840. Das frühere Bild (Abb. 394), aquarellhaft hell, bewahrt noch eine gewisse Lebendigkeit der Erzählung und zeigt beispielsweise eine Anzahl von Bildnissen und bildnismäßigen Zügen. Das spätere Bild ist die Kantilene einer edel aufgebauten Gruppe in einfachen leuchtenden Farben vorgetragen. Hinter dieser Kunst steht immer Raffael, trotzdem Overbeck ihn mit feiner Witterung als den Urheber einer Wendung zu heidnischer Weltlichkeit ansah. In dem kleinen Bildchen der Findung Mosis in Bremen (Abb. 395) spüren wir den Florentiner Raffael; in dem Spätbild des Triumphes der Religion im Staedelschen Institut zu Frankfurt (1840) wird die Disputa verwertet

(Abb. 398). In seinen späteren Jahren hat Overbeck wenig mehr gemalt und sich vornehmlich mit der Zeichnung von Bilderzyklen beschäftigt (Darstellungen aus den Evangelien, die Passion, die sieben Sakramente). Die Erscheinung ist typisch, sie wiederholt sich bei den bedeutendsten anderen Nazarenern und offenbart ein Grundgebrechen dieser Kunst, ihre Ungefestigkeit innerhalb des Lebens der Nation. Es zeigt sich hier, inwiefern eine Kunst von den Nährwurzeln wirtschaftlicher Voraussetzungen abhängt. Die Nazarener wollten eine monumentale Malerei. Für Fresken bestand indessen kein Bedürfnis, wenig mehr im Kirchenbau und gar nicht mehr in den Palästen, wo sie für moderne Lebensgewohnheiten vielmehr eine Unbequemlichkeit bedeuteten. Wenn man sich gleichwohl zu Aufträgen von Wandmalereien entschloß, so geschah es nach dem Beispiel Bartholdys, um den Künstlern zu helfen — um „Kunstpflege“ zu betreiben, wobei ganz richtig vorausgesetzt wurde, daß die Kunst ein erholungsbedürftiger Patient sei. So haftet denn den allermeisten Wandmalereien des neunzehnten Jahrhunderts etwas Künstliches an; die Räume, in denen sie sich finden, sind kalte Sehenswürdigkeiten. Die in Kupfer gestochenen Bilderzyklen eines Overbeck und seiner Zeitgenossen mögen als ungeborene Fresken angesehen werden. In Prachtwerken zusammengefaßt, wenden sie sich an die bürgerliche Oberschicht der Gebildeten, deren Bildung leider am wenigsten eine Bildung des Auges war. Einst viel erörtert, sind sie längst vergessen. Nicht mit Unrecht, denn auch die Phantasie des Künstlers ist allmählich in ihnen ermattet.

Neben Overbeck verdient Franz Pforr (1788—1812), aus Frankfurt gebürtig, an erster Stelle genannt zu werden, denn er war dem Lübecker innig befreundet in jener verwandten Stimmung der Seelen, die ein wechselseitiges Geben und Nehmen hervorruft. Und an Begabung war er dem Freunde vielleicht überlegen; jedenfalls herber, männlicher geartet. Von den wenigen Gemälden, die wir von ihm besitzen, sei die Begegnung Rudolfs von Habsburg mit dem Priester hervorgehoben, ein stilles und ernstes Bild von würdiger Haltung, reliefmäßig komponiert in dem Nebeneinander der Figuren (Abb. 400). Die flächenhafte Gebundenheit der Malerei, die, den Nazarenern gemeinsam, bei Pforr besonders stark betont wird, weist auf das Fresko hin. Und vielleicht war Pforr vorzugsweise für monumentale Aufgaben berufen, allein ehe er sich zu höherer Wirksamkeit erheben konnte, erlag er in Rom der Schwindsucht. Sein letztes Bild, Sulamith und Maria, symbolisiert in dem Nebeneinander einer südlichen und deutschen Jungfrau, die jede in ihrer Umgebung dargestellt sind, Overbecks und Pforrs Kunstwelt (Abb. 399). Hier glaubt man ein Hinabgleiten in die Sphäre des Gewöhnlich-Sentimentalen zu verspüren. — Keiner der Nazarener hat die Versprechungen seiner Jugend zu halten vermocht.

Den Eindruck des Erlahmens erweckt in besonderem Maße Philipp Veit (1793—1877). Er hatte ein feines Gefühl für den Aufbau einer Komposition, wie schon seine Entwürfe für das Lünettenfresko der Stanza Bartholdy

erweisen (Abb. 397). Auch das Deckenfresko der Villa Massimi mit den von allen Seiten nach der Mitte aufragenden Einzelgestalten ist eine glücklich komponierte Lösung. Später erhob er sich in dem dreiteiligen Fresko der Einführung des Christentums in Deutschland (im Stäedelschen Institut) noch einmal zu einer Leistung, die das meiste Nazarenerwerk in den Schatten stellt (Abb. 401). Dann freilich wandelte sich seine Formgebung in den Wandbildern im Römer und im Dom zu Frankfurt sowie in den Fresken des Doms zu Mainz zur Weichlichkeit.

Neben Veit sei der jüngere Eduard von Steinle (1810—1886) genannt, da auch er die Stätte seiner Wirksamkeit vornehmlich in Frankfurt fand (Abb. 403, 404). Er war als einer der letzten in Rom den Nazarenern nahe gekommen und zeigt die Auflösung ihrer Lehre in bürgerlicher Sentimentalität. Es gibt von ihm einige Bilder wie den Türmer und den jungen Geiger (beide im Stäedelschen Institut), in denen etwas von der sanften Schwärmerei Eichen-dorffischer Lieder nachklingt. Im übrigen wich er von der Bahn der ersten Nazarener eklektisch ab, kopierte gelegentlich Leonardo und Tizian und ließ eine verstohlene Sehnsucht nach koloristischen Reizen merken. In seinen Monumentalmalereien, in den Domen zu Köln und Straßburg hat er seine Aufgabe durch Archaisieren viel mehr umgangen als gelöst.

Für den bedenklichen Einfluß Roms auf ein deutsches Gemüt gewährt ein besonders deutliches Beispiel Julius Schnorr von Carolsfeld (1794—1872), der sich um die besten Gaben seiner Natur betrügen ließ, um dafür die Formeln der italienischen Hochrenaissance einzutauschen. Seine frühen Bilder sind naiv und ungenau. Der Sechskampf auf der Insel Lipadusa (nach Ariost) in der Bremer Kunsthalle (1816) ist von grauslicher Buntheit (Abb. 406). Dann läßt es sich eines Besseren belehren und taucht die Bilder des nächsten Jahres, den Rochus des Leipziger Museums und den Besuch des Zacharias und der Seinen bei der heiligen Familie, in ein düster trockenes Kolorit (Abb. 405, 407). Aber wieviel echte und unsentimentale Innigkeit beseelt die ungenauere Form! Ein paar Jahre später (1820) ist in Rom die Verkündigung entstanden (Abb. 408). Hier ist die Linienführung schon geschmeidiger, die Komposition einfacher, die Farbe wieder heller geworden. Immerhin bleibt noch etwas von der strengen Anmut der ersten Jugendbilder übrig. Angesichts solcher Arbeiten ist Ferdinand von Oliviers (1785—1841) zu gedenken, des Schwagers Schnorrs, der auf seine Jugend von Einfluß war. In seinen frühen herben, dunkelfarbigen Landschaften lebt etwas von dem Geist der Schnorrschen Jugendwerke. Bisweilen, z. B. in den Pilgern im Wald (Abb. 412) oder in dem Kapuzinerkloster bei Salzburg (Leipzig) ist er eigener und reifer noch als Schnorr. Freilich hat er sich in seinen späteren heroischen Landschaften nicht zu behaupten vermocht (Abb. 413). In Rom, wohin die Nazarener Schnorr geladen hatten, scheint er sich seiner Tugenden zu schämen. Nicht lange währt es, so wird er im Kreise der frommen Gefährten verwelscht und verweichlicht. Das Ariost-Zimmer der Villa Massimi ist Zeugnis dessen. Vollends banal und akademisch

6

leer werden dann seine Fresken in den Kaisersälen und Nibelungensälen der Münchner Residenz. In den späteren Jahrzehnten seines Lebens beschäftigte ihn nebenher der große Zyklus der Bilderbibel, deren Zeichnungen von der Dresdner Xylographenschule in Holz geschnitten wurden. Dem Künstler war es tiefer Ernst damit; er legte sein Bestes hinein. Und allerdings enthält die lange Reihe der Bilder manchen edlen Formgedanken. Allein die herbe Würze der Frühwerke ist aus ihnen gewichen vor der international akademischen Phraseologie, die Schnorr in Rom erlernt hatte. Unter den Nazarenern ist Schnorr der beste Zeichner; namentlich aus seiner früheren Zeit gibt es meisterhafte Studien, in denen ein geschmeidiger Linienstil sich mit unerbittlich scharfer Naturbeobachtung verbindet.

Einer der Jüngsten im Kreise der Nazarener war Joseph Führich (1800 bis 1876), der, auf der Prager Akademie vorgebildet, 1827 in Rom erschien. In den herrschenden Ton frömmelnder Milde brachte er ein Element des Volkstümlich-Gemütlichen. Er ist männlicher als Overbeck und Veit, übrigens ein ebenso gehorsamer Sohn der Kirche. Seine erste größere Arbeit in Rom, drei Wandbilder im Tasso-Zimmer des Casino Massimi, zeigen ihn als einem Overbeck sehr ähnlich und beinahe gleichwertig. Allmählich fand er seine persönliche Art in der gemütlich ausgesponnenen Schilderung heiliger Dinge aus der Legende und der Heilsgeschichte. Günstiger als in dem weitläufigen Freskenzyklus der Altlerchenfelder Kirche in Wien nimmt er sich in seinen Zeichnungsfolgen aus oder in kleineren Bildern, die ein gewisses Behagen atmen, z. B. dem lebenswürdigen Gang Mariens über das Gebirge oder dem Gang nach Emmaus (Abb. 410, 411). Auch er widmete wie Overbeck schließlich seine besten Kräfte der Zeichnung von zyklischen Kompositionen für sogenannte Prachtwerke, von denen die früheren im Kupferstich, die späteren im Faksimileholzschnitt erschienen (Abb. 409). Durch sie wurde er in ganz Deutschland populär, während er an der Wiener Akademie allmählich in die Rolle des überlebten Alten geriet. Die Jugend, die es mit Waldmüller hielt, mochte es sich lächelnd wiederholen, wenn Führich ausrief, daß „nur der Satan die Farben auf wenigstens fünfzig Jahre holen möchte“. Allerdings bedeutet die Farbe für die Nazarener an sich genommen wenig, nicht mehr als die bisweilen unumgängliche Kolorierung ihrer Kompositionen. Nur wäre zu sagen, daß in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts überhaupt in Europa ein allgemeines Sinken des koloristischen Geschmacks eingetreten sei. Der auf das höchste verfeinerte Farbensinn des achtzehnten Jahrhunderts war völlig erloschen. Man reagierte, auch in der Innenarchitektur und im Kunstgewerbe, auf ganz primitive Reize in naiv bunter Zusammenstellung. Ein feineres koloristisches Gefühl erscheint daneben sporadisch in der Unterströmung jener bürgerlich naturalistischen Malerei, in der sich der Impressionismus vorausverkündet. Im übrigen war auch Führichs Antipode an der Wiener Akademie, Waldmüller, alles andere als ein Kolorist.

Von den kleineren Geistern des Nazarenerkreises seien noch Fohr, Fries, Heß und Georg Schmitt erwähnt. Karl Philipp Fohr aus Heidelberg (1795—1818) erscheint als ein Geistesverwandter Franz Pforrs. Es gibt unter seinen beseelten und liebenswürdigen Bildern einzelne, die als die unmittelbare Vorstufe der frühen Landschaften Ludwig Richters angesehen werden mögen. Ein verhängnisvoller Unfall — er ertrank beim Baden im Tiber — entriß ihn frühe der Kunst und dem Leben (Abb. 414). Neben ihm kommt einem neuerdings zu Ehren gebrachten anderen Heidelberger, Georg Philipp Schmitt (1808—1873), aus dessen Jugend wir ein paar zart verträumte Landschaften und Bildnisse kennengelernt haben, doch nur geringere Bedeutung zu (Abb. 415). Eine viel entschiedenere Begabung war Ernst Fries (1801—1833), auch er ein Heidelberger. Er ist weniger sentimental als die eben genannten und malerisch stärker begabt. Aus Italien, wo er gereift war, brachte er eine Anzahl schöner Landschaften heim, die seinen Bildern deutscher Motive durch festeren Aufbau überlegen sind. In ihnen verbindet sich bisweilen die romantische Gesinnung mit klassischen Motiven (Abb. 416.) Neben diesen Frühvollendeten (zu denen wir ungeachtet seines längeren Lebens auch Schmitt rechnen dürfen), erhebt sich zu stärkerer und dauernderer Wirksamkeit Heinrich Heß (1798—1863). Er gelangte in Rom wohl auch unter den Einfluß Overbecks; allein er bewahrte sich die Selbständigkeit seiner männlichen Natur. Seine Bildnisse gehören zu den besten ihrer Zeit. Der Berührung mit den Nazarenern mögen sie ihre edle Haltung verdanken, ihr starkes und schlichtes Naturgefühl unterscheidet sie freilich von der nazarenischen Bildnismalerei. Wir zeigen von ihm das lebensgroße Bildnis der Marchesa Florenzi in einer Halle der Villa Borghese sitzend und Vittoria Caldoni, die berühmte Winzertochter aus Albano, in der die Schönheit raffaelischer Madonnen leibhaft vor den begeisterten Nazarenern erschien (Abb. 418, 419). Solchen Bildnissen und seinen selteneren Landschaften (Abb. 417, Tafel XXXV) messen wir heute höheren Wert bei als seinen nazarenischen Bildern religiöser Motive.

Wenn Overbeck der Begründer und die zentrale Kraft der Nazarener war, so wurde der Vollender der in ihrer Gemeinschaft ruhenden Möglichkeiten Peter Cornelius (1783—1867). Ein Charakter von großem Ausmaß, ein geborener Führer, dessen Wille mit der Schwierigkeit einer in allem Formalen und Technischen spröden Begabung zu kämpfen hatte. Und wie der Charakter so war sein Schicksal. Auf der Höhe seines Lebens als der größte Meister seines Volkes gefeiert und an einen beherrschenden Platz gestellt, bekam er allmählich die ganze Bitterkeit des Vereinsamens und des Überlebteins zu kosten. Mit äußeren Ehren reich bedacht, mußte er es erleben, wie ein Schüler, der ihm verächtlich geworden war, unter seinen Augen Triumphe feierte. Als er starb, standen Manet, Renoir, Liebermann in der Blüte ihrer jungen Begabung, und der Impressionismus begann seinen Siegeslauf. Dessen literarische Vorkämpfer haben von ihm wegwerfend geredet. Seitdem indessen

auch diese Bewegung vorübergegangen ist, erwacht allgemach wieder das Verständnis für die Größe des Alten.

Die Anfänge von Cornelius waren zweifelhaft und lassen das Urteil des Akademiedirektors Peter v. Langer in Düsseldorf als begreiflich erscheinen, der davon abriet, den Jungen das Kunststudium fortsetzen zu lassen. Offenkundig war nur sein Ungeschick, unklar die Richtung seiner Begabung. Die gefällige Art des klassizistischen Spätbarock, in der Cornelius in Düsseldorf herangebildet war, wurde von ihm nicht beherrscht und gelegentlich derb durchkreuzt durch Ansätze zu einem pathetischen Monumentalstil. Die Proben davon konnten nicht ermutigend wirken. Cornelius selber freilich war seiner gewiß und äußerte schon damals ein erstaunliches Selbstgefühl, das allerdings bisweilen die Anwartschaft auf künftige große Taten bedeutet. Den Anstoß zur Wandlung gab die Bekanntschaft mit den von den Brüdern Boisserée und Bertram gesammelten Denkmälern altdeutscher Malerei und mit dem Geiste der Romantik, der diese Sammler erfüllte und der nun bald, poetisch geformt, von mehreren Seiten an den jungen Cornelius herangetragen wurde. Zu mächtigem Ausdruck gelangte er — überraschend für die Uneingeweihten — in dem jetzt 1808 vollendet erschienenen *Faust*. Der größte deutsche Dichter, der seit einem Jahrzehnt von Weimar aus mit aller Entschiedenheit der andrängenden Romantik die Lehre von der einzig heilsamen Schule des Klassischen entgegengesetzt hatte, trat auf einmal selber wieder als Geistverwandter der Romantiker vor sein Volk. Der kühnste aus der Tiefe deutscher Überlieferung geschöpfte Plan seiner Jugend, bisher nur als ein großartiges Fragment bekannt, war nun in einer Dichtung vollendet, die als ein Spiegel deutschen Wesens angesehen werden konnte. Cornelius fühlte sich tief betroffen und antwortete dem großen Eindruck auf echt deutsche Art, indem er beschloß, ihn in einer Bilderreihe zu gestalten. Die Illustration, dies Grenzgebiet von Malerei und Dichtung, war von je das Lieblingskind der deutschen Kunstbegabung.

Die zehn Zeichnungen zum „*Faust*“, die in Frankfurt begonnen und in Rom fortgesetzt und vollendet wurden, sind das erste Hauptwerk des Cornelius (Abb. 420, 421). Er war kein Jüngling mehr, als er sie schuf, allein hier war er zum ersten Male ganz er selbst. Die klassizistische Vorbildung war wie eine Raupenhülle abgestreift, die Formgebung, eckig und gewaltsam mit knitttigem Faltenwerk der Gewänder, hatte sich an deutschem Muster der Dürerzeit genährt. Doch aus der ungelenten Form sprach ein starker Geist und die Gesinnung war mit ihren Vorzügen und Fehlern deutsch. Cornelius war damals so sehr sich seines Deutschtums bewußt, daß er sich mitten aus dem sonnigen ersten Winter in Rom nach der Heimat zurücksehnte. Nicht lange währte es indessen, bis die Welt der Schönheit um ihn her ihn gefangen nahm. Noch wehrte er sich und nahm in der Folge der Zeichnungen zum Nibelungenlied ein kerndeutsches Motiv in Angriff. Allein schon spürt man es, wie sich in der Nähe Raffaels die Formen runden. Die Fresken,

die er zur Stanza Bartholdy beisteuerte, zeigen ihn bereits als einen Verwandten (Abb. 422, 423). Nicht als ob er darum sein Deutschtum verloren hätte. Es lebt dem erfahrenen Auge kenntlich weiter in einer gewissen Sprödigkeit, mit der die südliche Formensprache sich ausdrückt. Seine Absicht ist ganz auf eine pathetische Monumentalität gerichtet, die sich in den Begebenheiten eines Heroengeschlechtes ausdrückt und in der Beschränkung in allem architektonischen oder landschaftlichen Beiwerk. Hier hatte er seine Höhe erreicht und stand als unbestrittener Führer vor der Schar der Nazarener. Der begeisterte Kronprinz Ludwig entführte ihn der für das Casino Massimi begonnenen Arbeit, um ihm in München die Ausmalung dreier Räume in der Glyptothek zu übertragen. Nicht lange darauf berief ihn die preußische Regierung an die Spitze der Düsseldorfer Akademie, so daß sich für Cornelius auf einmal eine weitverzweigte und höchst einflußreiche Tätigkeit eröffnete. Er konnte der Aufträge nicht Herr werden. In den nächsten Jahren verbrachte er den Winter in Düsseldorf und den Sommer in München, wo unter Mitwirkung von Schülern die Glyptothekfresken gefördert wurden. Dem unruhigen Zustand wurde schließlich ein Ende bereitet, als Cornelius nach dem Tode Peter Langers 1824 das Direktorat der Münchner Akademie erhielt, um nunmehr gänzlich in bayrische Dienste überzutreten. Sehr seßhaft wurde er gleichwohl nicht, denn von Zeit zu Zeit zog es ihn für längeren oder kürzeren Aufenthalt nach Rom zurück, da er das Bedürfnis empfand, seine Kunst an ihren Quellen zu erfrischen.

Die Fresken der Glyptothek, an denen ein Jahrzehnt lang bis 1830 gemalt wurde, offenbaren zunächst einmal die Begabung Cornelius' für die sinnreiche Disposition des Stoffes (Abb. 424, 425). Dem Maler arbeitete der Poet und Denker vor. Wohl hat es uns das Menschenalter des Impressionismus bis zum Überdruß eingeprägt, daß es sich in aller bildenden Kunst nur um Formwerte handele — eine Binsenwahrheit, die sich indessen zum Unsinn auswächst, wenn sie so verstanden wird, daß das Thema überhaupt gleichgültig sei. So selbstverständlich auch das gleichgültige Motiv den Anlaß zu hoher Kunst geben mag, so selbstverständlich ist es andererseits, daß zwischen dem Motiv und seiner Darstellung ein organischer Zusammenhang besteht, da die formende Phantasie vom Motiv her ihre Antriebe empfängt. Das spielerisch Leere in den Gebärden gewisser moderner Monumentalbilder hat bisweilen keine andere Ursache als weil den Gestalten die Beseelung durch bestimmte Motive fehlt. Bei Cornelius (wie bei jeder großen Monumentalmalerei der Alten) ist es so, daß jedes einzelne Feld seiner ausgebreiteten Kompositionen motivisch beseelt ist. Die Gesten sind bisweilen zu hohem Pathos gesteigert, allein nie phrasenhaft. Und die formende Phantasie weiß aller Schwierigkeiten durch die wechselnde Begrenzung der Felder im Rund, in Lünetten mit eingeschobenen Giebeln oder in Zwickeln spielend Herr zu werden. Ursprünglich war es die Absicht, die ausgemalten Räume als die ersten am Eingang aufzufassen, so daß ihre Bilder der Betrachtung der

Skulpturen in den folgenden Sälen präladieren sollten. Nachträglich wurde dann der Haupteingang an die entgegengesetzte Seite, an den (damals noch unbauten) Königsplatz verlegt, wodurch die Fresken ihren Sinn und einen Teil ihrer beabsichtigten Wirkung verloren. Man sieht sie jetzt als ein Intermezzo, nachdem das Auge sich auf die vorher besichtigte Plastik eingestellt hat.

Im Vergleich zu den vorhergehenden römischen Arbeiten ist die Formgebung gesteigert, leidenschaftlicher bewegt und männlich aktiver. In den Fresken der Stanza Bartholdy und in den Kartons für das Dantezimmer bei Massimi spürte man noch etwas vom milden Geist der Nazarener. Hier verliert sich die Erinnerung an Overbeck und seine italienischen Idole. Nur das Äußerliche, die Körperbildung, ist noch italienisch, der Geist, der alles erfüllt, ist ungestüm deutsch. Wohl bleiben manche Ungeschicklichkeiten im einzelnen — Cornelius ist ihrer nie völlig Herr geworden — allein sie stören nicht den Eindruck des Ganzen, nicht jene Reinheit und Macht der rhythmischen Bewegung, die ohne Stocken alle Flächen durchflutet. In der kleineren Vorhalle ist als Thema die prometheische Schöpfung des Menschengeschlechtes gewählt. Im Göttersaal schließt sich auf der einen Seite eine Schilderung des Mythos an, der mit der Vierheit der Elemente und der Tageszeiten sinnreich verknüpft ist, im Heldensaal auf der anderen Seite der Kampf um Troja als die Hauptbegebenheit der hellenischen Sage, in der sich die erste Bezwingung einer östlichen Macht durch die Griechen vollzieht. Eine sinnreichere Vorbereitung auf die Betrachtung antiker Bildwerke ließ sich schwerlich denken.

Unter den mancherlei Einwänden, denen die Glyptothekfresken seit ihrer Entstehung begegnet sind bis zu dem schmähdich wegwerfenden Urteil bei impressionistisch eingestellten Kritikern, ist keiner mit größerer Hartnäckigkeit wiederholt worden als der Vorwurf ihrer koloristischen Roheit. Es wird gern erzählt, wie Cornelius, des Farbensinnes bar, seine Kartons, zumal im Fortgang der Arbeit, Schülern überliefert habe, die sie dann übertragen und nach Gutdünken koloriert hätten. Darauf wäre mit der Frage zu erwidern, in welchem Sinne man sich denn an dieser Stelle, in diesem so dekorierten Bau des germanischen Klassizismus der zwanziger Jahre die Farbenstimmung verbessert wünschen solle. Würde denn nicht alles, was wir sonst als wohlgestimmt und farbig harmonisch zumal in der Ölmalerei kennengelernt haben, hier von der Umgebung erdrückt werden? — Der Farbensinn jenes Geschlechtes war nun einmal primitiv und an Zusammenstellungen gewöhnt, welche die folgenden Geschlechter als roh empfanden. Für das München Ludwigs I., Klenzes und Gärtners ist das Kolorit der Corneliuschule eben recht und bedarf durchaus keiner Entschuldigung. (Nebenbei: Wie würde ein moderner Geschmäcker wohl staunen, wenn er einen griechischen Tempel mit polychromen Skulpturen in seiner ursprünglichen Erscheinung zu sehen bekäme!) Soweit Cornelius selber den Pinsel führte, wie

im Göttersaal, fügt sich alles recht wohl zusammen, zumal die natürliche Beschaffenheit des Freskos für eine gewisse Dämpfung der Gegensätze sorgte. Das branstigere Kolorit des ganz von Schülern ausgeführten Heldensaaes ist zum Teil eben darauf zurückzuführen, daß über das reine Fresko reichliche Retuschen al secco gelegt wurden. — Der König, der später die ihm vorgeflüsterte Entdeckung machte, daß Cornelius „kein Maler“ sei, wiederholte ein triviales Mißverständnis. Gegen den elenden Kaulbach hat er diesen Vorwurf nicht erhoben.

Über den großen Arbeiten, die Cornelius seit seiner Rückkehr nach Deutschland auszuführen hatte, waltete ein Unstern. Sie alle waren mit Enttäuschung und Ärger vermenget. Und dieses hing wesentlich mit dem Charakter des Künstlers zusammen, der hochgesinnt und stolz, aber nicht gerade ein emsiger Arbeiter und noch weniger ein gewandter Organisator der Arbeit war. Mit dem Hin und Her zwischen Düsseldorf und München und mit den wiederholten Entweichungen nach Rom wurde zudem kostbare Zeit vertan und die notwendige Fühlung mit den leitenden Personen und den ausführenden Kräften verloren. An die Glyptothekfresken schloß sich die Ausmalung der Loggien der Pinakothek, eine große Aufgabe, die Cornelius mit sprudelnder Phantasie, angeregt durch Raffael, in einer Reihe von meisterlichen Kartons vorbereitete, deren malerische Ausführung dann aber durch Clemens Zimmermann nur unvollkommen geriet. Sie fanden daher nur mäßigen Beifall und sind der Besichtigung für gewöhnlich entzogen. Die nächste und größte Aufgabe, die Cornelius in München gestellt wurde, die Ausmalung der Vierung und des Chors der Ludwigskirche, war gleichzeitig die letzte, die ihm der König gab. Kein Werk des alten Meisters ist so verschieden beurteilt worden. Nach dem schnöden Unverständnis der Impressionisten fand es noch bei Cornelius' letztem Biographen Alfred Kuhn eine durch wenige Vorbehalte gemilderte Ablehnung. Nun hatte sich freilich die Gesinnung des Meisters gewandelt. Auf das revolutionäre Vorwärtsdrängen der Faustzeichnungen und die pathetische Leidenschaft der Glyptothekfresken war Abgeklärtheit gefolgt. Aber die Größe der Gesinnung war geblieben, die Kraft nicht erlahmt und die Leidenschaft keineswegs erloschen, vielmehr gezügelt. Wenngleich nun die Fresken der Wölbung und der Seitenschiffe, durch die buntflaue Ausführung minderer Schüler beeinträchtigt, für die Bewertung im Werke des Cornelius weniger in Betracht kommen, so bleibt doch das Jüngste Gericht an der Rückwand des Chors als eigenhändige Arbeit von hoher Bedeutung. — Das Thema ist im Sinne der Tradition und in einer fernen Erinnerung an Michelangelo und Rubens, jedoch ganz selbständig, aufgefaßt als der Richterspruch Christi, der die Begnadeten zu sich herauflädt und die Verdammten zur Unterwelt hinschickt (Abb. 426). Alles ist voller Bewegung, zugleich aber so symmetrisch geordnet, daß dadurch ein Element der Ruhe eintritt, wie es die architektonische Funktion des Bildes in der Mittelachse des Baues erwünscht macht. In demselben Sinne illusionsfeindlich wirkt die Steigerung des Maßstabs der

Figuren nach oben hin; unter den Engeln und Heiligen ragt dann wieder das Maß der Christusgestalt hervor*. Es erscheinen dadurch dem von unten Heraufblickenden die Figuren des Unten und Oben als etwa gleichgroß und der Eindruck der Räumlichkeit weicht einem flächenhaften Nebeneinander in einer nur angedeuteten Raumtiefe. In den einzelnen Gruppen finden sich manche großartige Motive — und wer wäre in Deutschland zu jener Zeit instande gewesen, die Riesenfläche so zu bewältigen? — Daß es gerade über dieser Arbeit zum Bruch mit dem Könige kommen mußte, wodurch Cornelius sich bewogen fühlte, nach Berlin überzusiedeln, mußte bitter empfunden werden.

Das letzte Vierteljahrhundert, das dem Alten noch zu leben übrigblieb, verfloß in einer zunehmenden Vereinsamung. Wohl war auch der königliche Schwager Ludwigs, Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, den Künsten hold, in denen er selber dilettierte, allein es fehlten ihm der praktische Sinn und die Energie, um seine verschiedenen Vorhaben zu einem guten Ende zu führen. Die Aufgaben, die er für Cornelius bereit hielt, waren teils — wie der Glaubensschild für den Prinzen von Wales oder das Wandbild der Erwartung des Weltgerichts für den Dom — nicht glücklich gewählt, teils, wie die Fresken für den Camposanto, nicht genügend vorbereitet. So gerieten die ausgeführten Arbeiten nicht erfreulich und das Beste, die Entwürfe für den Camposanto, blieb auf dem Papier (Abb. 427). Während der alte Meister still für sich weiter schuf, hatte der Geschmack der Mitwelt sich gewandelt. Man begehrte außerhalb der Kreise des Hofes und einiger Getreuen seiner nicht mehr und tadelte ihn laut in dem Wenigen, was von seinen letzten Arbeiten bekannt wurde. Und doch erlebte er noch einmal einen großen Erfolg, als er die Kartons für den Camposanto ausstellte. Trotz allem mußte sich dem skeptischen Berliner Publikum die dumpf gefühlte Größe des Mannes Ehrerbietung heischend aufdrängen. — Mit überlegener Sicherheit hatte Cornelius die vier Wände gestaltet, in einer Komposition, die Malerei und Architektur zugleich war. Große, beinahe quadratische Wandbilder mit Predellen und Bogenfeldern enthalten die Hauptmomente der Darstellung, das Walten des Heils auf Erden und die endliche Erlösung der Menschheit bedeutend. Dazwischen sollten in gemalten Nischen grau in grau Gruppen der Seligpreisungen aus der Bergpredigt zu stehen kommen. Die Verteilung des Stoffes, die Abgewogenheit des architektonischen Gerüsts und die Gliederung jeder einzelnen Komposition gehören zu den höchsten Leistungen. Ähnliches ist im neunzehnten Jahrhundert nicht wieder erreicht worden. Namentlich das architektonische Vermögen bleibt in Deutschland vereinzelt. Über dieser Arbeit ereilte den Vierundachtzigjährigen der Tod.

Die Tragik dieses Lebens beruht darin, daß seine Ziele nicht mit dem Bestreben der Zeit übereinstimmten. Somit fehlte allen Ehrungen und äußeren Erfolgen die tiefere Resonanz. Die Anerkennung, die Cornelius fand, kam von

* Im Kupferstich ist dieses Verhältnis vom Stecher erstaunlicherweise korrigiert worden.

den Gebildeten, während das naive Wohlgefallen der deutschen Zeitgenossen sich der bürgerlich-naturalistischen Kunst zuwendete, die später ihre Blüte im Impressionismus erlebte. Man sagt wohl, er sei im Alter zeitfremd geworden; doch im tieferen Sinne lag die Entfremdung schon im Datum seiner Geburt begründet. Die ganze Strömung, deren vornehmster Vertreter Cornelius war, erscheint uns, aus weiterem Abstand betrachtet, als ein sublimier Anachronismus. — In Einzelheiten mit ihm abzurechnen, ihm seine Verzeichnungen und seine „schlechte Malerei“ vorzuhalten, ist unbillig, sogar lächerlich. Denn diese Dinge verschlagen nicht für die Gegebenheit seiner Kunst. (Und im übrigen: wie sah es denn um die Qualitäten der ihm vorgezogenen Maler aus?) Auch ist ihm gerechterweise nicht seine romanisch-raffaelische Formensprache vorzuhalten. Denn sie war nun einmal die Formensprache des klassisch-romantischen Stils. Entscheidend für unsere Bewertung ist, was hinter dieser Sprache steht, die persönliche Gestaltungskraft des Mannes, die über jeden Zweifel erhaben bleibt. Sie ist es auch, die ihn über den Fanatiker des Klassizismus, den Mann der vagen Versprechungen, Asmus Carstens, weit erhebt.

Es ist bereits am Eingang dieses Buches bemerkt worden, daß die Romantik ihren vorzugsweise angemessenen Ausdruck in der Poesie und Musik gefunden habe, und daß die bildende Kunst unter ihrem Zeichen allmählich immer stärker von poetischen Nebenabsichten durchsetzt werde. Den nächsten Schritt in diesem Sinne unternimmt von Cornelius aus Wilhelm Kaulbach (1805—1874). Er ging aus der cornelianischen Schule hervor und galt in ihr als die stärkste Begabung. In der Tat war ihm auch das Talent der Komposition angeboren — die Fähigkeit, über massenhafte Figuren weiträumig und übersichtlich zu disponieren, gewissermaßen als der Regisseur großer Bühnenbilder. Der Vergleich ist statthaft, weil Kaulbach in besonderem Sinne theatralisch, sogar komödiantenhaft geartet war. (Auch das ist ein Zug seiner Generation, der sich beispielsweise bei Preller und in Frankreich bei Gustave Doré wiederfindet.) Die Geläufigkeit im schwunghaften Komponieren fand nun ihr Korrelat in der phrasenhaften Oberflächlichkeit der Form im Einzelnen. Dem leidenschaftlich strengen Pathos eines Cornelius setzte Kaulbach die Gefälligkeit entgegen. Die Glieder seiner theatralisch gespreizten Gestalten sehen aus, als stäken sie in wattiertem Trikot und ihre Mienen sind maskenhaft. Der starke Eindruck, den Kaulbach auf seine Zeitgenossen machte, ist wesentlich der des Sensationellen und beruht weniger auf den formalen Qualitäten als auf den poetischen, philosophischen oder satirischen Motiven seiner Bilder. Er ist der Maler der Nebengedanken, vom welt-historischen Überblick bis zur Sphäre ordinärer Lusternheit. Thausing bemerkte einmal von ihm, er sei ein „Idealist, wo es sich darum handelt, das Gemeine zu maskieren“. Bedenklicher noch als seine Kunst war die Gesinnung, aus der sie hervorgegangen war. In seinen großen Gemälden historischer Motive (der Schlacht bei Salamis im Maximilianeum, der Zerstörung

Jerusalems in der Münchner Pinakothek, den Fresken zur Weltgeschichte im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin — Abb. 428, 429) rollt der Theaterdonner, in seinen Schilderungen erbaulicher Gedanken („Zur ewigen Heimat“) oder edler poetischer Motive nach Goethe, Schiller und Shakespeare herrscht sentimentale Verlogenheit. Aufrichtig wird er nur in der Karikatur; in den Zeichnungen zum Reineke Fuchs und in anderen satirischen Blättern platzt die hämische Bitterkeit eines mit sich selbst heimlich Unzufriedenen heraus. Denn Leute seines Schlages wissen im Grunde recht wohl, was an ihnen ist, und schätzen ihre Lobredner dementsprechend ein, während sie freilich den lebenden Größen ihrer Zeit auch nichts Gutes gönnen mögen.

Die außerordentliche Popularität, deren Kaulbach ehemals genoß, ist ein beschämendes Zeugnis für den Geschmack des Bürgertums seiner Zeit. Er bereitete auf seine Art der so edel begonnenen Romantik ein übles Ende.

Der Einfluß der Nazarener erstreckte sich zeitweise über ganz Deutschland, doch fand er seine Hauptstützpunkte in München und Düsseldorf, den Städten, wo Cornelius selber ihn eingeführt hatte. Freilich entwickelte er sich hier und dort in verschiedenem Sinne; während in München Cornelius seine Monumentalmalerei durchzusetzen verstand, nahm das Nazarenertum in Düsseldorf unter seinem Nachfolger Wilhelm Schadow, der 1826 die Leitung der Akademie antrat, eine Wendung zum Bürgerlichen. Schadow selber leistete als Maler matter religiöser Bilder nicht viel. Er hatte einst mehr versprochen und malte gelegentlich noch ein gutes Bildnis (Tafel XXXVI). Vor allem aber bewährte er sich als Lehrer und Organisator. Er nahm es mit dem Handwerk der Kunst ernst und wenn er des Hochflugs der Gedanken ermangelte, so verstand er es um so besser, die Brücke zwischen Künstler und Publikum zu schlagen. Die kirchliche Malerei geriet in seiner Einflußsphäre alsbald in die Tonart harmlos freundlicher Devotionalien und im übrigen war der herrschende Charakter gefällig-sentimental bei starker Betonung des literarisch und historisch Bedeutsamen. Der Vorrang wurde der Historienmalerei eingeräumt, die durch das Auftreten der Belgier Gallait und de Bièfve eben damals erblühte. Man verstand sie als eine antiquarisch wohl dokumentierte Illustration der Geschichte und betrieb mit Eifer Kostümkunde. Die Historie wurde dabei womöglich noch ernster genommen als die Malerei und gab Anlaß zu hitzigen Meinungsverschiedenheiten. Als der bedeutendste Vertreter der Schadow-Schule, Karl Friedrich Lessing (1808—1880), sich unterfangen hatte, den Kaiser Friedrich Barbarossa am Lande sterben zu lassen, statt daß man, wie es sich gehörte, seinen feuchten Leichnam aus den Fluten des Kalykadnos zog, wurden ihm darob so ernstliche Vorhaltungen gemacht, daß er sich entschloß, das Bild in einen Tod Kaiser Friedrichs II. umzuarbeiten. Mit seiner Gefangennahme des Papstes Paschalis verscherzte er sich die Gunst Friedrich Wilhelms IV. Selbst die Künstler dachten so. Wilhelm Schadow wendete sich von ihm ab, weil er an seinen Huß-Bildern (Abb. 431) Anstoß nahm, und als eines derselben für das Staedelsche Institut angekauft

wurde, legte der gute Philipp Veit in heller Entrüstung sein Amt als Direktor der Anstalt nieder. — Das historische Interesse reflektierte auch auf das Gebiet der religiösen Malerei und bewirkte eine merkwürdige Vorliebe für die Begebenheiten des Alten Testaments, die minder spiritualisiert und ikonographisch durch die Tradition weniger festgelegt sind als die des Neuen Testaments. Hier war Eduard Bendemann (1811—1889) führend, der Mendelssohn der deutschen Malerei. Seine Bilder der trauernden Juden an den Wassern von Babylon (Abb. 433), des Jeremias und der Vertreibung der Juden ernteten begeisterten Beifall. Andere wendeten sich lieber der Poesie als der Geschichte zu. Theodor Hildebrand (1804—1879) illustrierte Shakespeare, Julius Hübner (1806—1882) und Karl Sohn (1805—1867) Tasso und Ariost, Adolf Schrödter (1805—1875) malte Cervantes (Abb. 432) und Münchhausen. Das Leben des Tages bot bescheideneren Meistern den Anlaß zu harmlos scherzhaften oder sentimentalischen Gedichten. Nur die Natur um ihrer selbst willen galt nicht als ein angemessener Stoff und das Stilleben war unter den Malern von Rang als geistlos verpönt. Es vegetierte als die Spezialität skurriler Außenseiter.

Zu einem günstigeren Urteil mag man gelangen, wenn man die Landschafterei in Betracht zieht. Von ihr war Lessing ausgegangen und zu ihr kehrte er in seinen besten Bildern zurück (Abb. 430). Allmählich erwuchs auch aus der Nüchternheit seiner Auffassung, die ihr Interesse aus der Staffage erborgt, eine neue Art von bürgerlicher Landschaft. Allein diese Landschaft der Achenbach ist eben gar nicht mehr romantisch. Was in Düsseldorf an romantischer Gesinnung weiterlebte — viel war es nicht —, verkörpert Johann Wilhelm Schirmer (1807—1863). Er gewann als Lehrer in Düsseldorf und später in Karlsruhe nicht geringen Einfluß. In seinen Hauptbildern, den biblischen Landschaften in Berlin und Karlsruhe (Abb. 438), lebt ein Zug des Melodramatischen. Bezeichnenderweise ist er der Lehrer des jungen Böcklin gewesen und vermittelt somit zwischen der frühen Romantik und ihrem spätesten Gefolgsmann.

Man nennt immer wieder diese Düsseldorfer Schadow-Schule romantisch. Doch bedeutet sie vielmehr das Ende der Romantik. Denn was ursprünglich als großes Vorhaben verkündet war: die Verschmelzung der Künste im Dienste transzendentaler Absicht, das war hier trivialisiert und mißverstanden in einer pedantischen Illustration der Dichtung und Geschichte. Statt der Synästhesie im Sinne Runes, Friedrichs und Tiecks erlebte man nun das Schauspiel einer von der Literatur aufgezehrten Malerei.

Diese Wendung der Dinge hat einen wirtschaftlichen Hintergrund, der nicht ignoriert werden darf. Eben die Publikumserfolge der Düsseldorfer sind eine der Ursachen ihres Niederganges oder genauer gesagt, sie deuten auf dessen tiefere Ursache hin. Denn bei der Einmütigkeit der Künstler mit dem Publikum stellte es sich allmählich heraus, daß die Künstler die Empfangenden, Abhängigen waren. Der in den Kunstvereinen organisierte Geist der

„gebildeten“ Laien gab den Ton an. Durch Ankäufe, Aufträge, ermunternde Kritik ihrer literarischen Fürsprecher lenkten die Bürger den Gang der Kunst und hauchten ihr ihren Geist ein, den Geist der Ordnung und Wohlanständigkeit, des Tatsachensinnes und der Nüchternheit. Nie ist eine Kunst zugleich so selbstzufrieden, so gebildet und so impotent gewesen wie die bürgerlich „romantische“ Malerei um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in Düsseldorf. Doch erhob sich aus dieser laulichen Umwelt noch einmal das Genie in Gestalt von Alfred Rethel (1816—1859).

Er begann als ein sehr frühreifes Talent an der Düsseldorfer Akademie Schadows und malte, noch keine zwanzig Jahre alt, ein paar Heiligenbilder im Sinne der Schule, deren Erfolg ihn hätte bedenklich machen können. Bonifazius als Klostergründer und Heidenbekehrer, Hieronymus, Martin, die korrekt und etwas sentimental, in ihren lackig bunten Farben eine geschmeidige Begabung, doch keineswegs Genie verkünden. Als Revolutionär betätigte er sich zunächst nur in dem Protest der rheinländischen Schüler gegen die Begünstigung der Preußen unter Schadows Regiment. Dieser Streit bewog ihn schließlich 1836 Düsseldorf zu verlassen, um sich in Frankfurt am Städelschen Institut unter Philipp Veits milde Leitung zu begeben. Veit übte nun freilich mit seinem Nazarenertum nicht gerade den heilsamsten Einfluß aus, gewann aber durch Güte und Adel der Gesinnung das Herz des Jungen für immer. Noch zögert er und schwankt ein paar Jahre; noch 1838 entsteht nach einer aus Düsseldorf mitgebrachten Skizze der sentimentale Daniel im Städelschen Institut, auch verliert er seine Kraft an ein paar Kaiserbildnisse im Römersaal, von denen noch nicht viel Rühmliches gesagt wird, wenn man sie für die besten der Reihe ansieht, inzwischen aber hatte sich doch hier und da bereits die Schöpfermacht gereckt. Ein vorzügliches ernstes Bildnis seiner Mutter war entstanden und einzelne Zeichnungen, Ahnungen einer künftigen Monumentalität. Mit vierundzwanzig Jahren war er gereift. Damals entwarf er eine Folge von Holzschnittzeichnungen zu der Prachtausgabe des von Marbach übersetzten Nibelungenliedes und die Skizzen für die Ausmalung des Rathaussaals in Aachen, das Hauptwerk seines Lebens, das ihm den ersten Rang unter den deutschen Malern seiner Zeit anweist.

Die Aufgabe war die schönste, die das romantische Deutschland zu vergeben hatte: die Taten Karls des Großen an ehrwürdiger Stelle in seiner liebsten Residenz zu feiern. Aller Stolz, alle Vaterlandsliebe des Deutschen ließ sich hineinlegen, wie in ein Volkslied. Und so hat Rethel diese Aufgabe auch erfaßt.

Äußerlich betrachtet wird der Verlauf der großen Arbeit zu einer Tragödie. Nachdem Rethels Skizzen den ersten Preis gewonnen haben, verzögert sich die Erteilung des Auftrags über Meinungsverschiedenheiten betreffs der architektonischen Herrichtung des Saales und der Auswahl einzelner Themen jahrelang — um kostbare unwiederbringliche Jahre der Jugend. Endlich, 1847, kann Rethel beginnen. Unterstützt von einem Gehilfen, dessen Leistung

ihn nicht befriedigt, gestört von naseweisen Besuchern, arbeitet er daran, um mitten in der Ausführung, nachdem die Hälfte der Fresken vollendet ist, hoffnungslos zu erkranken. Er sieht sich die höchste Aufgabe seines Lebens entgleiten und eben jener Gehilfe wird mit der Ausführung der noch übrigen Gemälde nach Rethels Kartons beauftragt. Er überträgt sie in die Sprache seiner kleinlich verschönernden Malerei und findet damit bei den Aachener Sachverständigen solchen Beifall, daß es ernstlich erwogen wird, ob man ihm nicht auch noch die Umarbeitung der bereits von Rethel vollendeten Gemälde anvertrauen solle.

Das Fragment, das somit, nicht einmal wohl erhalten, auf uns gekommen ist, bedeutet nun freilich den höchsten Ausdruck monumentaler Gesinnung in der Malerei seiner Zeit. Unwillkürlich wandern die Gedanken von hier hinüber nach Berlin, wo eben damals Cornelius an den Kartons für den Camposanto zeichnete. Den Wert beider Leistungen im ganzen gegeneinander abzuwägen, überlassen wir der Zukunft. Jedenfalls ist es aber so, daß sie den Wandel des Zeitstils paradigmatisch offenbaren. Cornelius erfaßt seine Aufgabe durchaus mit architektonischem Geiste. Da das Bauwerk, das er zu schmücken berufen war, nur auf dem Papier stand und vier kahle Wände vorsah, behandelte er es zunächst als Architekt und schuf einen bis in alles Einzelne abgewogenen architektonischen Rahmen, dem er dann seine Kompositionen einfügte, in die Felder flächenhaft mit reliefartig beschränkter Raumtiefe die Figuren einordnend. Selbstverständlich wurde dabei die Beziehung zur Natur nur im Sinne einer allgemeinen Kontrolle der Normalform aufrechterhalten. Rethel, der eine vorhandene gotische Architektur von starker Ausprägung vorfand, band sich an den Stil gar nicht und an die lineare Begrenzung der verfügbaren spitzbogig geschlossenen Flächen so wenig, daß er die gewaltsamsten Überschneidungen durch die Rahmen nicht scheute. (Auf dem Besuch Ottos III. in der Gruft Karls des Großen sieht man von dem Begleiter des Kaisers, der die Leiter herabsteigt, nur die Beine, auf der Schlacht von Cordova bekommt man von einem heranstürmenden Stier nur die Hinterhand zu sehen, auf dem Einzug in Pavia wird einem Kriegermann auf der Mauer rechts vom Rahmen der Kopf abgeschnitten.) Der Raum ist illusionistisch vertieft, die Gruppen sind zumal im Schlachtbild im Sinne des naturalistisch-barocken Geschmacks bewegt und zusammengedrängt, in der Gruft Karls ist der Thron mit der Leiche des Kaisers — das motivische und perspektivische Zentrum — aus der Bildmitte stark nach links verschoben. Lauter Dinge, bei denen einem Cornelius die Haare zu Berge gestanden wären! Dafür wurde jede Einzelheit durch Naturstudien sorgsam vorbereitet. Und doch konnte sich Rethel wie Cornelius auf Raffael berufen, der ihm die Zunge gelöst hatte. Der Unterschied war nur der, daß Cornelius in die südliche Formenwelt eingetaucht war wie in den Styx, um das Deutschtum seiner Jugend zu vergessen, während Rethel die raffaelische Größe zur Reinigung seiner eigenen deutschen Sprache von 1840 benutzt hatte. Der Vorzug Rethels war also nicht

nur der der Jugend, er war es, zeitgemäß zu sein. (Dagegen besagt das Bekritteln der Aachener nichts, denn das Zeitgemäße wird zur Zeit immer nur von wenigen erkannt.) In Rethels Fresken wallt der Geist Deutschlands auf, der sich 1848 erhob, um die neue Einigung von 1871 vorzubereiten. Am stärksten in der Reihe seiner Fresken wirkt die Schlacht von Cordova mit der prachtvollen Heldengestalt Karls und der Besuch des jungen Königs Otto, der vor der geisterhaften Gestalt des alten Recken das Knie beugt. Es wirkt wie ein Volkslied (Abb. 436, 437).

Und dieser Ton des Volksliedes wird nun von Rethel festgehalten. Nicht absichtsvoll, sondern unbewußt, dem Drange seiner Natur folgend und scheinbar sogar im Widerspruch zu den Äußerlichkeiten seines Wesens; denn er war ein korrekter eleganter Mann, bürgerlich wohlstandig versippt und bald vermählt, einer, der das Getöse der Revolution verabscheute. Die innersten Schwingungen einer Seele werden eben von den Formen der angeerbten und anerzogenen Konvention verhüllt. Der Freskomaler ist gleichzeitig Illustrator. Während der Wartezeit bis zum Beginn der Aachener Fresken entstand die Folge der sechs Zeichnungen zum Hannibalszug über die Alpen in leicht aquarellierten Bleistiftzeichnungen (Abb. 434, 435). Eine Epopöe in Bildern, sehr lebendig und groß erfaßt, der Ausführung im Fresko würdig. Die Übersetzung in den Holzschnitt leidet darunter, daß der wackere Hugo Bürkner, der Leiter der Dresdner Holzschneideschule, sie in eine begreiflicherweise farblos akademische Strichzeichnung übertragen mußte. Nun hatte aber Rethel selber Gefallen am Holzschnitt gefunden; durch den Erfolg seines Beitrags zu den Nibelungen ermuntert, begann er auf seine Art Zeichnungen für den Druck zu entwerfen und erreichte in ihnen allerdings das Höchste, was der deutsche Holzschnitt des neunzehnten Jahrhunderts hervorgebracht hat. Die Dresdner Bürknerschule hat ihm dabei verständnisvoll sekundiert.

Seit Holbeins Tagen sind die alten unheimlichen Volksweisen von des Todes Allmacht und Tücke nicht wieder so ergreifend erklingen wie in Rethels Kunst. Auch bei ihm ist der Knochenmann Tod und Teufel zugleich. Aber während in Holbein ein kalter Spott die Oberhand behält, spricht aus Rethel die zarter besaitete Seele des modernen Menschen als die Beute tiefster Erschütterung. Rethel ruft die Vorstellung vom Tode nicht herbei, um sie wieder zu entlassen, sondern er wird von ihr besessen wie von der Ahnung seines eignen frühen Endes. Immer wieder drängen sich die schaurigen Visionen auf ihn ein: in den Nibelungen, im Tode Barbarossas, in der Auffindung der Leiche Sebastians, in dem Gebet des Mönches am Sarge Heinrichs IV. Das erste, was er von den Aachener Wandbildern in Angriff nahm, war der Besuch Ottos bei dem gespenstischen Leichnam seines großen Vorgängers. Und nun faßt er unter dem Eindruck der Revolution von 1848 auf einmal alles zusammen, was ihn erfüllt, und zeichnet die berühmte Folge des Totentanzes, den Tod als den eigentlichen Sieger und Helden der Revolution. Eine Ilias post Homerum! Allein er behauptet sich neben Holbein, ja er ist volkstümlicher

geworden als jener. In Tausenden von Exemplaren flatterten die Blätter über Deutschland hin — ungeachtet der reaktionären Gesinnung, die bei Anhängern des Umsturzes Entrüstung erregen mußte. Der Ton einer schlicht eindringlichen Volksweise ist von Anfang bis zu Ende festgehalten. Nur das erste Blatt hat in der Gruppe der allegorischen Unholdinnen etwas Befangenes. Dann aber reiht sich ein Meisterwerk an das andere, bis zu dem pathetischen Schlußbild, wo der Tod mit entrollter Fahne langsam als Sieger auf müdem Gaul die Barrikade erreitet (Tafel XXXVII, XXXVIII). — Der Vergleich mit Holbein braucht nicht gescheut zu werden. Auch Holbein hatte zu seinem Volke gesprochen, und im Totentanz mehr als in irgendeinem seiner Werke. Sein gezeichnetes Volkslied war auf den Ton einer grausam lustigen Landsknechtweise gestimmt; er war wie immer so auch hier ganz unpathetisch. Erstaunlich ist es nun, wie die Seele des modernen Menschen, der Holbein und die Jahrhunderte, die auf ihn folgten, erfahren oder ererbt hatte, auf einmal die schlichte Stimme des echten Pathos nicht theatralisch, vielmehr naiv zu finden weiß. Der zeichnerische Ausdruck Rethels entspricht vollkommen seinem Gefühl, ist derb, knapp, schmucklos, ein klassischer Holzschnittstil.

Noch zwei Todesbilder hat Rethel im Holzschnitt ausgehen lassen, den Tod als Würger, wie er auf einem Maskenball erscheint, und den Tod als Freund, der dem alten Glöckner sein Amt abnimmt, um das Ave Maria einzuläuten. Sie sind so volkstümlich geworden wie nur je ein Holzschnitt unserer großen Meister der Reformationszeit, so sehr, daß man wie beim Volkslied ihren Meister vergaß.

Von der Monumentalmalerei kehren wir zur Landschaft zurück. Wie Runge richtig vorausgesehen, wurde sie die wesentlich neue Aufgabe des Jahrhunderts. Sie war die schöpferische Leistung der Klassizisten gewesen und die Erfrischung in den Gemälden der Nazarener. Aus ihr erblühte nun auch die Kunst der späten Romantiker von Ludwig Richter und Schwind bis zu Böcklin. Sie spiegelt am treuesten den Wandel des Zeitgeistes von der geheimnisvoll keuschen Gesinnung der romantischen Frühzeit bei Friedrich bis zu dem weitausgreifenden Pathos der Preller und Rottmann und weiter zur satten Bürgerlichkeit der Achenbach und ihrer Zeitgenossen. Sie war es, aus der schließlich auch der Impressionismus hervorging, dessen Stil der des ausgehenden Jahrhunderts wurde. In unserer Schilderung romantischer Kunst ist hier Carl Rottmann (1797—1850) zu nennen, aus Handschuhsheim bei Heidelberg gebürtig, der bald der führende Landschaftler des romantischen München wurde. Ein erregter, vielseitig für seine Aufgabe begabter Mann. Wie seine frühen Arbeiten, zumal die Studien, beweisen, steckte in ihm gleich manchem seiner norddeutschen Zeitgenossen keimhaft ein Impressionist, einer, der mit lockerem Pinsel die alles umhüllende Atmosphäre zu malen versteht und das Licht, das sie durchflutet. Die abgebildete kleine Landschaft von Wertheim in der Hamburger Kunsthalle bezeugt es beispielsweise

(Tafel XXXIX). Dann aber bemächtigte sich seiner die zeitgemäße historisierende Sentimentalität, wie sie sich in König Ludwig verkörperte. In dessen Auftrage entstanden die Fresken italienischer Landschaften in den Arkaden des Münchner Hofgartens und bald darauf die Folge der griechischen Landschaften, die einen Saal der neuen Pinakothek füllen. Ihnen entsprechen die größeren Staffeleibilder, mit denen der leichtschaffende Meister in mancher deutschen Galerie vertreten ist. Rottmann geht in diesen Arbeiten seiner Reifezeit darauf aus, das Gesicht — nicht sowohl einer Landschaft in ihrem geologischen Wachstum als vielmehr einer historisch bedeutsamen Szenerie in melodramatischer Steigerung zu erfassen. Über einem summarisch zusammengefaßten Vordergrund erhebt sich in der Ferne das Hauptmotiv, das fast immer dem Süden, Italien oder Griechenland, entnommen ist (Abb. 439—441). Die Bewegung des weit überschauten Geländes findet ihr Gegenbild in den Wolkenzügen des Himmels. Die Farben, zumeist auf den Zweiklang von bräunlichen Tönen und Blau gestimmt, wandeln sich manchmal in den Gluten der untergehenden Sonne, ein Effekt, mit dem in den griechischen Landschaften schier Mißbrauch getrieben wird.

Zu dem Pathos Rottmanns liefert das gemütlich-intime Widerspiel die bürgerlich romantische Landschaft der Ludwig Richter, Schwind und Spitzweg. Hier spielt sich alles in engen, traulich umschlossenen Bezirken ab. Denn auch das in der Weite überschaute Gelände bekommt bei ihnen den Charakter eines von guten Menschen und guten Geistern beseelten Wohnraumes der Natur. Dabei entwickelt sich ihre Kunst als ein Ableger vom Stamme der Nazarenerkunst und ist genau genommen gar nicht so durch und durch deutsch, wie man es wohl zu sagen pflegt.

Der Dresdner Ludwig Richter (1803—1884), weitberühmt als der Meister lebenswürdiger Holzschnittillustration, begann seine Laufbahn mit handwerksmäßig hergestellten Landschaftsradierungen aus der Dresdner Umgebung, die er im Verein mit seinem Vater lieferte. Die Befreiung brachte ihm Rom, wohin er 1823 für etliche Jahre mit einem Stipendium gelangte. Er schloß sich den Nazarenern an. Doch zeigte sich bald, daß seine Auffassung der römischen Landschaft sich von der eines Schnorr oder gar Koch durch einen Zug des vertraulich Anheimelnden unterschied. Er verstand die Albaner- und Sabinerberge auf sächsische Art. Doch läuterte sich dabei sein Formensinn und als bleibenden Gewinn aus dem römischen Kreise brachte er das Gefühl für den harmonischen, weich und leicht geführten Umriß heim. In Deutschland malte er zunächst aus den mitgebrachten Studien südliche Landschaften weiter, bekehrte sich dann aber bald wieder, durch den Norweger Dahl angeregt, zur heimischen Natur. Der Auftrag eines Verlegers führte ihn auf die Illustration und allmählich fand er in ihr, getragen durch eine rasch sich ausbreitende Popularität, sein eigentliches Feld der Tätigkeit. Wenn sich darüber auch unversehens der Landschaftler zum Figurenzeichner wandelte, so blieb der Wurzelboden seiner Kunst gleichwohl die Landschaft. Denn seine

Art ist es, die Menschen als eingebettet in einen wohlgeordneten, von einem gütigen Gott gelenkten Kosmos anzusehen. Seine Grundstimmung ist eine unbeirrbar heitere Frömmigkeit. In den anmutigen Ornamenten, mit denen er gern seine Illustrationen umspinnt, vereinigt sich die Kalligraphie der Dürerschen Ranken aus dem Gebetbuch Maximilians mit dem Ebenmaß der Raffaelischen Grotteske (Abb. 442—445, Tafel XL).

Ein Zeugnis von dem über Deutschland hinauswirkenden Einfluß Richters gewährt uns der Kopenhagener Lorens Frölich (1820—1908), der in seiner Frühzeit in Dresden zu illustrieren begann und auf sächsische Art Märchenbilder malte (Abb. 456).

Richters Wiener Zeitgenosse Moriz v. Schwind (1804—1871), der in München heimisch wurde, steht in einem noch loseren Verhältnis zur Natur, ist noch formelhafter, gleichzeitig aber männlicher gesinnt und in weiteren Bereichen der Phantasie heimisch (Abb. 446—449). Der seltsame Fall dieser Spätromantiker, daß sie mangelhafte Zeichner und noch schlechtere Maler, gleichwohl aber echte Künstler waren, wird hier wie in einem Schulbeispiel deutlich. Formal betrachtet kann Schwind nicht befriedigen, und seine Verehrer, die alles Erreichbare von ihm veröffentlichten, haben ihm einen schlechten Dienst erwiesen. Woran es bei ihm fehlt, wird überall da deutlich, wo es auf Naturstudium ankommt, z. B. im Bildnis. Dies ist darum mißlich, weil Schwind seiner Absicht nach keineswegs der Natur den Rücken kehrt, vielmehr sich liebevoll in sie versenkt. Allein er träumt von ihr, anstatt sie genau anzuschauen, er singt und dichtet mit dem Pinsel. Musik und Poesie haben bei ihm die Malerei aufgezehrt. Und doch ist er ein Schöpfer, der Herr eines Reiches, in dem er gebietet. Und schließlich mag es als eine Frage der Etikette betrachtet werden, ob man ihn im Ruhmestempel der Nachwelt unter die Maler einreicht oder unter die Dichter, wenn man ihm nur seinen Platz darin vergönnt. Den Franzosen freilich und allen jenen, die ganz auf formale Werte eingestellt sind, wird dieser Fall, wie so mancher der deutschen Kunst immer unverständlich bleiben.

Nach tastenden Anfängen bekam Schwind festen Boden unter die Füße, als er die deutsche Sage und das Märchen zu illustrieren begann. Hier fühlt er sich zu Hause. Melusine, Rübezahl, die sieben Raben mit ihrer treuen Schwester und das ganze Volk der Erdgeister sind ihm vertraut. Er sieht sie, so wie das Volk sie glaubt und träumt, in einfachen Umrissen, gar nicht unheimlich, vielmehr gemütlich. So sieht er auch den Wald, in dem sie hausen, die sonnigen deutschen Fluren und den Vater Rhein mit seinen Burgen und der schönen Lorelei. Nur die wirkliche Welt bereitet ihm Verlegenheit und, wo er Tatsachen schildern, d. h. malerisch interpretieren soll, wird er unbeholfen. Am liebsten dichtet er an den Sagen weiter und spinnt sie in Bilderreihen aus, auch versteht er die Sprache der Musik und zaubert zu den Klängen der Sinfonie einen lieblichen Bildertext hervor. Denn seine Phantasie ist ein unerschöpflich sprudelnder Born. Freilich möchte man ihre bunten Gebilde

den Gewändern der Feen vergleichen, die in der Hand zerrinnen, wenn einer sie dreist ergreift, um sie zu erproben.

Als letzten der drei nennen wir Spitzweg (1808—1885), ihren Altersgenossen. Er war der Bescheidenste unter ihnen, als Mensch und Maler ein so lebenswürdiger Sonderling, als hätte er gar nicht in Wirklichkeit gelebt, sondern etwa in einer Novelle von Gottfried Keller. Als junger Apotheker wird er nach schwerer Krankheit von seinem Arzt überredet, sich in der Kunst zu versuchen. Er bleibt dabei und sucht in aller Stille als Autodidakt seinen Weg ohne sonderlichen Erfolg, bis ihm schließlich eine Studienreise nach Paris, den Niederlanden und London die Augen darüber öffnet, was ihm not tue. Das war 1851, ein wenig spät sollte man meinen. Der Illustrator wird nun, spürbar angeregt von Diaz, zum Maler und erwirbt bei einer langsam wachsenden Gemeinde Ansehen und dankbare Anhänglichkeit, um die Früchte seines Fleißes in heiterer Entsagung als alter Sonderling in Schlafrock und Pantoffeln zu genießen. Er liebt in der Erkenntnis der ihm gezogenen Grenzen ein kleines Format seiner Bilder und benutzt mit Vorliebe als Malgrund die Deckel seiner Zigarrenkisten. Auf ihnen malt er, unterstützt mehr durch Formgedächtnis als durch Studien, in der Höhe und Breite eine Menge von unschuldigen kleinen Gedichten, die von winkligen alten Gassen, alten Häuschen und alten Gärten handeln, oder auch von den bayrischen Bergen. Darin treibt sich ein harmloses Völkchen herum; mit Vorliebe aber schildert er in einer Art von Selbstbekenntnis die alten Hagestolze. So plaudert er von einem Paradies seiner Träume, in welchem immer die Junisonne scheint oder das Mondlicht durch warme Sommerlüfte blinkt, wo es keinen Reichtum gibt und keine Not, auch keine Sünde, und wo die Liebe nur als eine verstohlene Schwärmerei oder als eine komische Angewohnheit vorkommt. Er bewegt sich in einer kleinen Welt, aber diese Welt fühlt er durchaus als ein Ganzes. Symbolhaft drückt sich das darin aus, daß er immer einen beseelten Kosmos schildert — sei es auch nur in einem Hofwinkel — einen Kosmos, in den seine Figürchen verwoben sind (Abb. 450—454, Tafel XLI).

Einen letzten Ausklang findet die deutsche Romantik der ersten Jahrhunderthälfte in den Bildern zweier Frankfurter: Viktor Müllers und Otto Scholderers. Sie gehören bereits dem jüngeren Geschlechte an, dem Rom nichts mehr zu bieten hat und das sich nunmehr westwärts, nach Paris, wendet, wo der Impressionismus sich vorbereitet. Sie vermitteln als die ersten Courbet ihren deutschen Landsleuten. Müller (1829—1871), ein weich gestimmtes Gemüt, ist der Maler sehr kultivierter dunkeltoniger Bilder, die dem neuen Ausstellungsgeschmack folgend, bisweilen im Format zu groß bemessen sind und dann ihren Rahmen nicht ganz zu erfüllen vermögen. Er wendet sich literarischen Motiven, namentlich Shakespeare, zu und entgeht, zumal in seinen späteren Bildern, nicht den Gefahren einer sentimental Illustration, über der seine malerische Qualität ermattet. Am glücklichsten wirkt er in minder anspruchsvollen, studienartigen Schöpfungen seiner jüngeren Jahre,

wie den Sneewittchenbildern in Frankfurt (Tafel XLII, Abb. 457). Schol-
derer (1834—1902), der Meister ausgezeichneter Stilleben und Bildnisse,
kehrt wenigstens gelegentlich, wie in dem Bilde des jungen Geigers, mit den
Mitteln eines verfeinerten malerischen Ausdrucks zu der gefühlvollen Ro-
mantik der Älteren zurück. Sein Geiger ist ein naher Verwandter der ein-
sam in die Ferne gewandten Naturbetrachter eines Friedrich oder eines
Kersting (Abb. 455).

Wir kehren noch einmal zur Landschaft zurück, indem wir an Heinrich
Franz-Dreber (1822—1875) erinnern, den in Rom angesiedelten Sachsen.
Er war eine zarte sensible Natur, kein großer Künstler, aber er hat eine
bedeutsame Rolle in der Geschichte unserer Kunst gespielt, da er einer der
Vermittler war zwischen der frühen und der späten Romantik des neunzehnten
Jahrhunderts. Von Ludwig Richter ging er aus, der in Dresden sein erster
Lehrer war und auf dessen Rat er in jungen Jahren nach Rom zog, wo er
fortan haften blieb. Hier erfuhr er noch den Einfluß des Klassizisten Rein-
hart, dessen vier letzte Jahre er erlebte. Die Berührung trug wohl das ihre
dazu bei, um Drebers fernerer Lebensarbeit die Wege zu weisen. Denn auch
Dreber war klassisch-romantisch gesinnt. Freilich verlor sich bald bei ihm
die strenge Gliederung der Pläne, wie sie Koch und Reinhart und nach ihnen
in seinen Anfängen auch Richter angewendet hatten. Der Zug einer neuen
auf malerische Werte gerichteten Absicht berührte auch unseren Dreber.
Er erfaßte die Landschaft als einheitliches Raumgebilde und verstand es,
der leise verschleiernden Atmosphäre Ausdruck zu geben. Doch blieb dabei
das klassische Liniengefühl lebendig und, wenn er Figuren in seine Land-
schaften verwob, so dienten sie ihm zur Verstärkung der klassischen Haltung
(Abb. 458, 459). Seine Farben, die in den ersten römischen Jahren wohl-
gestimmt und hell waren, verloren sich allmählich in eine grau tonige Ge-
dämpftheit. — Als Böcklin 1850 zuerst nach Rom kam, empfing er von Dreber
nachhaltige Anregung. Man darf auch annehmen, daß Hans v. Marées, so
wenig er seinen deutschen Zeitgenossen verdanken mochte, in dem älteren
Sachsen wenigstens die wahlverwandte Absicht anerkannt habe. So hütet
Dreber in einer Zeit, für deren Kunst Rom seine alte Bedeutung verloren
hatte, an klassischer Stelle die von den Nazarenern ausgehende Tradition,
um sie einem jüngeren Geschlechte zu überliefern.

Das eigentümliche Verhältnis, in dem die romanische Kunstbegabung zur
Romantik steht, wird deutlich, wenn man in der Malerei die Franzosen be-
trachtet, die unter den Romanen nunmehr allein in Betracht kommen. Denn
sie haben als Maler, als welche sie unbestritten die Führung übernehmen,
sich am ausführlichsten ausgesprochen und das Problem von verschiedenen
Seiten berührt. Ihr Verhältnis zur Romantik ist dem der Germanen ent-
gegengesetzt, d. h. der Klassizismus ist ihre Geistesheimat, die Romantik die
Fremde, die sie sich nie völlig anzueignen vermögen. Insbesondere bleibt

ihnen der Kern der Romantik, der Drang zur Transzendenz, unzugänglich. So bleiben sie in den Außenwerken stecken. Eben ihr Vorzug einer durch ungebrochene Tradition geförderten formalen Begabung hindert sie daran, weiter zu gehen. Vorübergehend werden sie wohl von der deutschen Romantik ergriffen, aber etwa so wie von einem ansteckenden Fieber. Was gemeinhin in Frankreich „romantisch“ genannt wird, verdient mithin für deutsche Begriffe zwischen Gänsefüßchen gesetzt zu werden. Es ist nichts anderes als die Abweichung von der jeweils herrschenden akademischen Auffassung des Klassischen und für sich genommen sehr verschieden gemeint. Eine solche Erscheinung gewährt uns gleich zu Beginn unseres Abschnitts Pierre Prudhon (1758—1823; Abb. 460, 461, Tafel XLIII). Man hat ihn romantisch genannt, da er das Widerspiel zu dem doktrinären Klassizismus Davids bedeutete und schwärmerisch-sentimental anmutete. Im übrigen war es seine Mission, die Liebesgötter, die Veneres Cupidinesque des achtzehnten Jahrhunderts in das neunzehnte hinüberzuretten. Freilich nicht unversehrt. Denn der lächelnde Leichtsinn der Fragonard und Boucher war unter den Schrecken der Revolution und des Être suprême auf dem Platze geblieben; und das amouröse Wesen Prudhons ist mit Weltschmerz gemengt. Auch wäre nicht zu vergessen, daß er sich in klassischster Umgebung geformt hat, in Rom, nicht in dem klösterlichen Rom des Mittelalters, das zu den Nazarenern sprach, sondern in dem sinnenheißen heidnischen Rom der Antike. Er entnimmt dem Klassischen die Verpflichtung zu einer sehr sorgsamten Ausbildung. Wie alle französischen Meister des Jahrhunderts ist er ein untadeliger Zeichner; allein er stellt seine Errungenschaften ganz in den Dienst der Malerei. Sein Klassizismus bildet sich fort unter dem Einfluß von Leonardo und Correggio. Namentlich Correggios Liebreiz und sein silbriges Helldunkel, das den Umriß weich umhüllt, haben es ihm angetan. Und eben, da er inmitten eines doktrinären auf plastische Klarheit gerichteten Stils vollkommen Maler bleibt und inmitten der Deklamationen von republikanischer Tugend die zärtliche Anmut seines Volkes bewahrt, wird er zum berufenen Vermittler zwischen der versunkenen Welt des Rokoko und der neuen Zeit. Am vollkommensten stellt er sich dar in der Entführung der Psyche, dem berühmten Bild des Louvre (Abb. 461). In wogenden Linien schwebt die Schlummernde dahin, von Liebesgöttern getragen, eine silberhelle amouröse Vision in nächtlichem Dunkel vorübergehend. — Von einer anderen Seite zeigt er sich in dem von den Göttinnen der Vergeltung und Gerechtigkeit wie von Furien verfolgten Mörder, einer sehr schaurig gemeinten Nachtszene. Allein die offenbare Theatralik und die weiche karessierende Art des malerischen Vortrags mildern in etwas den Eindruck des Grauens. Dies ist gemacht und zubereitet. Hier spricht die Seele des Meisters nicht aufrichtig zu uns. Obwohl Prudhon als einer der Berühmtesten seiner Zeit angesehen wurde, gewann er auf die Künstlerjugend neben ihm keinen Einfluß, da der Klassizismus Davids alles beherrschte. Erst die nächste Generation der Schule von Fontainebleau kehrte

zu ihm zurück; die Figurenmalerei eines Diaz knüpft unmittelbar an Prudhon an, und man meint seinen Schatten hinter der Staffelei Corots zu ahnen.

So sehr nun die Nachfolge Davids in einflußreichen Lehrern wie Guérin und Gros die Akademie beherrschte, so entwuchsen ihr doch, vom Zuge der Zeit ergriffen, etliche Überläufer in das Lager der Romantik. Deutsche Einflüsse, mehr von seiten unserer Literatur als unserer Malerei, sprachen dabei mit und fanden einen Nährboden in den germanischen Elementen des französischen Mischvolkes. Es war das letztemal, wenigstens soweit es bildende Kunst gilt. Dabei kommt es weniger auf Zeitgrößen wie Ary Scheffer und Hippolyte Flandrin an. Scheffer, ein Niederfranke aus Holland (1795—1858), der Meister sentimentaler Illustrationen zur Bibel und zur Legende oder zu Dantes Göttlicher Komödie, kann überhaupt nur wegen seiner Ausbildung bei Guérin und wegen seiner dauernden Wirksamkeit in Paris den Franzosen beigerechnet werden. Seine Gesinnung ist viel mehr germanisch und englischer Kunst verwandter als der französischen (Abb. 463, 464). Und Flandrin (1809—1864), der Lieblingsschüler Ingres', der vom Klassizismus des Meisters schließlich zu frommer Kirchenmalerei im Sinne, wenn auch nicht in den Formen Overbecks übergang, bedeutet für die Geschichte der französischen Malerei nicht mehr als eine Episode — eine Anwandlung im Nazarenerschmack (Abb. 462).

Was in Frankreich romantische Schule heißt, ruht wesentlich auf der Trias von Géricault, Delacroix und Daumier, drei der größten Künstler des Jahrhunderts. In ihnen enthüllt sich die Kehrseite des französischen Genius, der Widerspruch gegen die Akademie, gegen Schönheitsregel und die vom Geiste der Weiblichkeit berührte Anmut. Sie gehören zusammen, die drei, und sind als ebenbürtig anzusehen, einerlei, ob Daumier sein Genie in Tausenden von Lithographien entlud und der Malerei nur als eines Spieles seiner Mußestunden pflegte. Sie sind die Meister der Revolution und verkünden den Geist der Empörung, der Ketten sprengt, der hinaus und hinauf will. Sie sind es, nicht weil sie diese und jene Begebenheit der Sturmtage von 1830 und 1848 verherrlicht haben, sondern weil der Geist, der ihre Form beseelt, leidenschaftlich erregt ist, der symbolhafte Ausdruck dessen, was auf politischem Gebiete weit- hin donnernde Entladung fand. So sind sie die eigentlich Zeitgemäßen, denn das neunzehnte Jahrhundert ist nun einmal das Jahrhundert der Revolutionen. Das Zeitgemäße an ihnen wird nicht sowohl bestritten als vielmehr bestätigt durch den Widerstand, dem sie begegneten. Gegen sie erhob sich alles, was den Frieden liebte, die Legitimisten und das um seine Ernte besorgte Bürgertum, die akademischen Heiden und die romantischen Frommen. Ja, es erhob sich eigentlich gegen sie der insonderheit französische Kunstgeist, der vor ihnen mächtig war, der neben ihnen in Corot blühte und nach ihnen in den Impressionisten wieder mächtig wurde. Ob das, was aus ihnen spricht, rassenmäßig vielmehr als keltisch oder als germanisch gedeutet werden müsse, bleibe dahingestellt. Genug, der einzige geistesverwandte Nachfolger, den sie

gefunden haben, war van Gogh. Und der war kein Franzose. Eines freilich scheidet sie grundsätzlich von den Deutschen: daß sie bei allem aufbegehrenden Drang ihrer frei schöpferischen Persönlichkeit doch der Tradition eingebunden bleiben. So sehr sie gegen die klassizistische Akademie protestieren, so verdanken sie ihr doch ihr erstes Rüstzeug und das Bewußtsein einer dauernden Verpflichtung zu völliger Beherrschung ihrer Kunstmittel. Und eben darauf beruht ihre Überlegenheit. Freilich war auch der große Meister der Vergangenheit, dessen Genius über ihnen steht und zu dem sie aufblicken, kein Franzose: Rubens.

Théodore Géricault (1791—1824) ist der Wegbereiter — ein junger Liebling der Musen, dem ein gutes Geschick alles verlieh, was ein Künstler begehren mag — Wohlgestalt, Kraft, Gewandtheit, ein liebevolles Gemüt, Freiheit von materiellen Sorgen, eine leicht schaffende Hand und die Schöpfermacht der Phantasie. Er begann, indem er unbekümmert in seinen ersten selbständigen Arbeiten die Schulweisheit seines Lehrers Guérin beiseite schob. Da er ein Sportsmann und vortrefflicher Reiter war, malte und lithographierte er Pferde, Szenen vom Rennplatz und aus dem Stall. Ein Aufenthalt in England begeisterte ihn zu dem Bilde der Rennen von Epsom. Dann fesselte ihn die Kavallerie. Sein Reiterbildnis des Gardejägeroffiziers, der auf bäumendem Rosse säbelschwingend einhersprengt, gehört in seiner renommistischen Bravour zu den glänzendsten des Jahrhunderts (Abb. 465). Mit siebenundzwanzig Jahren gelang ihm ein großer Wurf — das Wrack der Meduse, ein Floß mit einem Häuflein schiffbrüchiger Matrosen, ein paar verzweifelt um ihr Leben Kämpfende zwischen Sterbenden und Toten (Abb. 466). Nun sah man erst, wozu die klassische Schule gut war. Es war die Sensation des Salons von 1820, der Staat kaufte es später, und die Jugend war begeistert. Der junge Delacroix, ein unbefriedigter Suchender, fühlte sich von dem Eindruck so betroffen, daß er eigenem Geständnis zufolge wie ein Irrsinniger durch die Straßen von Paris rannte. Das Bild hatte ihn erweckt. Allein, wen das Schicksal am Morgen seines Lebens überreich beschenkt, dem gönnt es oft nur eine kurze Frist. Ein dummer Zufall, ein Sturz vom Pferde, dessen Folgen nicht genug beachtet wurden, führte ein Siechtum herbei, dem Géricault mit dreiunddreißig Jahren erlag. — Er war das Bild der Jugend, die unbedenklich dem Ruf ihres Genius nachstürmt; vielleicht, wahrscheinlich bemerkte er selber nicht, was er umwarf. Seinem Lehrer Guérin, der ihm kopfschüttelnd nachschaute, bewahrte er allen Respekt. Seine Pinselführung war leicht und in seinen Studien von flackerndem Leben, ähnlich dem Strich des reifen Daumier. Als der erste packte er das Leben fest in seinen Tiefen und konnte mit einer erstaunlichen Unerschrockenheit das Grauenhafte malen, wie die Reihe der Porträtstudien von Irrsinnigen, zu denen ihn ein Psychiater veranlaßt hatte, oder die Köpfe guillotinerter Verbrecher auf blutbesudelten Tüchern. Er malte sie, wie andere ein Stilleben gemalt haben. Welcher Deutsche hätte das vermocht!) Seine Palette blieb dunkel,

beherrscht von bräunlichen Tönen. Darin näherte er sich den Holländern des siebzehnten Jahrhunderts.

Ihm folgte Eugène Delacroix (1798—1863) als sein Erbe und Fortsetzer. Dem Rückblickenden schließen sich beide fast zu einer Einheit zusammen. Denn Géricault mag im ganzen genommen als die Jugend Delacroix' gelten. Was er in naivem Drange erstrebt hatte, wurde von Delacroix besonnen bis zu seinen letzten Folgerungen fortgeführt. Ein merkwürdig zusammengesetzter Mann! Ein glühender Schaffender und ein kalter Kritiker in einem, einer, der es wie wenige vermochte, sich über sich selbst zu erheben und das eigene Werk streng prüfend abzuwägen; einer, der durch solche Prüfung indessen nie gelähmt wurde, der auch trotz aller beständig erweiterten Kenntnis fremder Kunst nicht den Antrieb zum Aufsuchen neuer eigener Ziele verlor; einer, der sich stets erneuerte und am Ende seiner Laufbahn in einem gebrochenen Körper so stark und jung dastand wie an deren Beginn. So konnte ihn weder der Erfolg noch der Mißerfolg an das Erreichte fesseln. Die Gefahr des Erfolges drohte ihm schon mit dreiundzwanzig Jahren, als er mit seiner Dantebarke laute Begeisterung entfachte (Abb. 467). Da war alles, was Géricault vermocht hatte, nur konzentrierter, monumental in einer gebändigten Leidenschaft. Das Bild ist vielleicht die einzige Illustration, die es wagen darf, sich neben der Größe der Dichtung zu behaupten. Man sagt, daß Delacroix sich über der Arbeit aus der *Divina commedia* habe vorlesen lassen, und wahrhaftig wurde er von einem Geisteshauch des Florentiners berührt. Das Bild stellt alles sehr körperlich dar, sehr plastisch; man meint, es warte auf einen Bildhauer, der diesen oder jenen Leib in Marmor übertrüge. Dennoch wirkt es wie ein Traum. Wie Nachtmahre entsteigen die Verdammten der Flut des stygischen Sumpfes, und wie von schwerem Traum befangen hebt Dante abwehrend die Hand. Und gerade weil es so ist, darf Delacroix neben Dante bestehen.

Wie war es möglich, daß er sich über diese Größe seiner Jugend erhob? Die Zeitgenossen meinten denn auch, er habe es nicht vermocht. Bald nachdem die Dantebarke vollendet war, nahm er ein neues größeres Bild in Angriff, dessen Motiv dem griechischen Freiheitskampfe entnommen war, der damals alle Gemüter bewegte, das Gemetzel von Chios (Abb. 468). Hier wird eine andere Tonart angeschlagen. Die Geistesnähe von Rubens wird spürbar in diesen Greueln der Vernichtung, diesen Gruppen oder zusammengeballten Haufen halbnackter Toter und Todwunder. Der Neuere freilich bezähmt sich, wo Rubens wie ein schwelgerischer Triumphator mit Märtyrern und ihren Schergen schaltet, als wäre alles nur für seine Augenweide geschaffen. Die Palette Delacroix' hat sich hier bereichert, und sein Vortrag dient in unruhigen, vereinzelt nebeneinander gesetzten Pinselstrichen der koloristischen Absicht. Er hatte in wenigen Tagen sein großes Bild noch einmal übermalt, nachdem ihm durch eine Ausstellung von Landschaften Constables die Augen geöffnet waren über neue Möglichkeiten der farbigen Wirkung. Nun erst fühlte er sich im Sattel, und von hier an beginnt sein eigentlicher Siegeslauf. Noch ein

paarmal steigt der Schatten Géricaults vor ihm auf. Die Barke Don Juans (nach einem Motiv aus Byrons Dichtung) enthält zusammengefaßt in maßvollerem Umriß etwas Kernhaftes von dem, was Géricaults überströmendes Pathos im Wrack der Meduse geschildert hatte. Und auch das Revolutionsbild, in dem der Pariser Straßenkampf des Juli 1830 verherrlicht wurde, atmet die Erregung Géricaults (Tafel XLIV). Doch spürt man die Hand des Überlegenen, der sich den theatralischen Überschwang versagt. Es ist das einzige Mal gewesen, daß Delacroix aus der unmittelbaren Gegenwart seiner Umwelt schöpfte. Sonst genügt sie seiner Phantasie nicht. 1832 verläßt er Frankreich, um in Nordafrika die Welt seiner Vorstellungen zu bereichern, und kehrt zurück mit unschätzbarem bleibenden Gewinn, die Augen gesättigt von den Gluten und den Prächten des Orients. Was er hier erworben hatte, schmückt fortan wie flüssiges Gold und Juwelen jedes seiner Bilder. Manchmal gestaltet er die Erinnerungen des Südens, malt algerische Weiber in wollüstiger Trägheit, oder eine jüdische Hochzeit in Marokko, oder die Bestien der Wüste, Löwen und Tiger in herrlichen Studien. Er wird nebenbei der große Tiermaler seiner Zeit, auch hierin sich mit Rubens beegnend. Doch alles verschmilzt nun zu dem Gesamtbilde eines heroischen Gestaltens, das jeden Vorwurf zu bezwingen weiß und nur auf die Gelegenheit wartet, um sich zu erweisen. Hemmend steht ihm indessen die Erbärmlichkeit des modernen organisierten oder offiziellen Kunstbetriebes entgegen, wo nach demokratischen Gerechtigkeitsgrundsätzen oder nach Parteirücksicht die Aufträge dosiert zu werden pflegen. In die Ausmalung der neu hergerichteten Apollogalerie des Louvre muß er sich mit einem halben Dutzend Minderbemittelter teilen. Der Staat, der an die Mediokrität verschwendet, kargt und feilscht mit dem Genie. Ein fürstlicher Mäzen hätte die Kraft eines Delacroix anders zu nutzen vermocht. Unter seinen Staffeleibildern der späteren Zeit beschenkt uns wohl am reichsten die Einnahme von Konstantinopel, 1841 gemalt, wo mit der Weisheit des Überlegenen ein großes Kunstvermögen verwaltet wird. Eine weite belebte Raumtiefe, die sich hinter der Bühne der Begebenheit auftut, die Begegnung der triumphierend einreitenden Sieger mit dem Jammer der Unterworfenen, edle Bewegung, Pathos — und alles von der gesättigten Pracht der Farben umhüllt (Abb. 470). Das Kolorit Delacroix' erscheint dem Auge der Gegenwart freilich wohl noch als gedämpft, auch wenn man das Verharzen und Vergilben abrechnet, das die Jahrzehnte dem Material gebracht haben. Gleichwohl wird man es spüren, daß hier der Weg zu dem Farbenzauber der Impressionisten bereitet worden ist.

Delacroix ist in verschiedenem Sinne von germanischer Kunst berührt worden; er hat den Faust in einer Folge von Lithographien illustriert, Goethe und Byron waren für ihn wie für viele Franzosen seiner Zeit Elemente ihres Geisteslebens, und erschüttert empfing er die Verkündungen Beethovenscher Musik, allein die verschiedenen Künste vermählten sich nicht etwa wie bei den deutschen Romantikern zu komplizierten Gesamtwirkungen, vielmehr

gingen sie auf in dem einheitlichen Strome einer großen Malerei, deren Bereicherung sie dienten.

Den eng verbundenen beiden Malern folgt in Daumier (1810—1879) der Zeichner (Abb. 471—474). Der mochte den Meistern in Amt und Ansehen wohl als ein Bohemien gelten: nur ein Karikaturist, der einem untergeordneten Frondienst bei der Presse sein Brot verdankte und ein beträchtliches Malertalent in skizzenhaften Pinseleien vergeudete. Nun, das Leben ist ihm freilich nicht säftlich verflossen, und vielleicht mag ihn auch die Bitterkeit des Abseitsstehenden überkommen sein, der zusehen muß, wie subalterne Talente nur wegen solcher Eigenschaften, die er verachtet, genießen dürfen, was ihm versagt bleibt. Vielleicht —, denn seine Steinzeichnungen sind ein einziger bitterer Kommentar zu der menschlichen Komödie, der er als Zuschauer beiwohnte. Jahrzehntelang verfolgte er Woche für Woche und Tag für Tag, was um ihn her an Kleinem und Großem geschah, die hohe Politik und ihren Geschäftsbetrieb in der Regierung und den Parlamenten, die Kriegsereignisse und das Leben der Großstadt, das ekelhafte stinkende Gewühl der Massen, die ihrem Gewinn und ihren Lüsten nachgehen, die einander hassen und beneiden, die aneinander krank werden und sterben und doch nicht voneinander lassen können; die der Großstadt entfliehen, um ihre Erbärmlichkeit auf dem Lande zu verbreiten und doch immer wieder in die Großstadt zurückkehren müssen; die sich Masken verbinden und einander belügen; die in großen Worten schwelgen und nichts glauben, die alles wissen und nichts wissen außer ihrem Interesse. Die Menschen, die diese Massen bilden und ihre angeblichen Ideale, liefern Daumier unerschöpflichen Stoff. Er verfolgt sie durch ihr ganzes Leben, vom mißgestalteten Schreihals-Säugling zum üblen Jüngling und weiter zum gierigen Manne und zum albern koketten Weibe, um mit der Spottfigur des Greises zu enden. So schreibt er eine einzige ungeheure Satire auf das französische, pariserische Bürgertum. Nur den Priester hat er beiseite gelassen und den Proletarier schonend behandelt, sogar ausnahmsweise wohl einmal verherrlicht. Aber die Bitterkeit seiner Satire erhebt sich zu monumentaler Größe, und sein Kreidestift schreibt Flammenzeichen. Vor die Gesellschaft tritt er als der Narr, dem wie einst am Fürstenhofe als dem einzigen Redefreiheit vergönnt ist, der den Mächtigen zum Spaß die fürchterlichsten Wahrheiten an den Kopf schleudern darf und dafür mit Gelächter und einem Trinkgeld belohnt wird.

Die grimmige satirische Einstellung zur Welt ist gleich bei dem jungen Daumier da; der Ausdruck, den er ihr verleiht, wächst mit den Jahren zu höchster souveräner Freiheit. Und mit dem Stil, mit der Leichtigkeit der Hand, wächst die Gesinnung. Wir verfolgen seinen Weg deutlich in seinen Lithographien. Wahrhaftig ein Heldenweg! Wer hätte es an der Wiege der Lithographie, die für die Industrie geboren zu sein schien, für die geschäftsmäßige Vervielfältigung von allerhand Geschriebenem und Gezeichnetem, wer hätte es im ersten Jahrzehnt der neuen Schwarzkunst für möglich gehalten,

daß sie das Lieblingsinstrument des Genies werden würde! Daumier mußte erst kommen, um uns zu zeigen, daß der Lithographie Mittel einer leidenschaftlichen Rhetorik zu Gebote stehen, die jeder anderen graphischen Kunst versagt sind. Nicht einmal Delacroix hatte das begriffen und Menzel erst recht nicht, dem die Steinzeichnung, wie alles, zu einem verzwickten Problem der Fein- und Kleinkunst wurde.

Aus der früheren Zeit, da Daumier noch eine ziemlich plastische Präzision erstrebte, finden sich unbezahlbare mörderische Karikaturen auf die politischen Größen, nicht zumindest auf den Bürgerkönig Louis Philippe; auch ein Blatt von großem Pathos wie die *Liberté de la Presse* kommt bereits damals vor (Tafel XLV). Allmählich kürzt er sein Verfahren ab, schießt auf die Russen während des Krimkrieges höhnische Epigramme ab und erhebt sich in den sechziger Jahren zu seiner ganzen Größe. Zu seinen späten und nicht geringsten Blättern gehören einige bittere Kommentare zum Deutsch-Französischen Krieg. — Daumier war auch Maler. Was für ein Maler! Ein Dämon der Malerei, der mit flüssigem Pinsel in gedämpften oder düsteren Tönen seine Visionen improvisierend mit flackernden Strichen hinschrieb. Lauter Visionen, soviel ich weiß keine einzige Naturstudie. Jeder Quadratzoll ist ein Stück zuckenden Lebens. Die Themen seiner Lithographie kommen auch hier vor, die scheußlichen Großstädter, die Proletarier oder Geschöpfe der Phantasie, wie Don Quixote, auch einmal ganz groß gesehen der dunkle Umriß eines *Ecce Homo*. Der Umriß! Es ist die besondere Kraft Daumiers, im kleinen Rahmen seine Mittel so zusammenzuhalten, so viel Einzelheit zu unterdrücken, daß im Gegensatz von Hell und Dunkel der Umriß in dämonischer Größe zu uns spricht. Diese Gemälde waren Monologe, nicht für das Publikum bestimmt.

Die romantische Bewegung der französischen Kunst hat sich in Géricault, Delacroix und Daumier im wesentlichen ausgelebt, doch findet sie ein Nachspiel in einem Vertreter der nächsten Generation, der, wenn auch geringeren Ranges, immerhin nicht zu übersehen ist, in Gustave Doré (1832—1883), einem Straßburger, der in jungen Jahren nach Paris gelangte. Er war vielseitig begabt, aber zuchtlos und von dem ordinären Ehrgeiz besessen, unter allen Umständen eine Rolle zu spielen. Seiner brodelnden Phantasie entquollen unerschöpflich Einfälle, die er als Illustrationen verwertete. Jeder Stoff war ihm recht, doch am angemessensten erwiesen sich ihm wohl Rabelais oder der Balzac der *Contes drôlatiques*, die er auf seine Art in grotesken und phantastischen Zeichnungen ausspann mit einem Zug ins Gespenstische. Eben dieser Charakter des aufregend Sensationellen und Dämonischen, der auch die Würze von Dorés nicht geringem Humor ausmacht, schuf ihm eine große Gemeinde (Abb. 475—477). Er wurde der populärste Illustrator des zweiten Kaiserreiches, von einem Ende Europas bis zum anderen berühmt. Am glücklichsten erscheint er uns in leichteren, für den Faksimileholzschnitt bestimmten Vignetten, z. B. für die drollige *Histoire de la Sainte Russie*, deren Text er selber (während des Krimkrieges!) schrieb. Doch sah er dergleichen

vielleicht nur als Präludien und Fingerübungen zu größeren Taten an und machte sich an umfängliche malerisch konzipierte Bilder für die Bibel, Dante, Ariost, Milton, die, in Holz geschnitten, dem Schmucke anspruchsvoll ausgestatteter Folianten dienten. So nahm er den von den Nazarenern aufgebrauchten Typus des Prachtwerks auf, um ihn auf seine Art in dem immer opulenter werdenden Stil seiner Zeit weiter auszubilden. Die Flüchtigkeit seiner Vorlagen ließ der Routine der im Tonschnitt arbeitenden Xylographen weiten Spielraum. So wenig mit diesen auf gemeine Schaulust berechneten Bildern einem edleren Geschmack Genüge geschah, so darf doch nicht geleugnet werden, daß sie eine letzte Steigerung, eine Art Hexensabbat der Romantik bedeuteten. Der germanische Einschlag wird hier noch einmal in gallischer Übertreibung fühlbar. Doré nimmt den Mund sehr voll und arbeitet in seinen Prachtwerken gern mit außerordentlichen düsteren Raumweiten, in denen seine Figuren zum Ausmaß von Pygmäen zusammenschrumpfen. Es ist im Grunde dieselbe Gesinnung, die sich auch bei anderen Zeitgenossen, z. B. Preller, Isabey, Turner, ankündet: das Spiel mit dem Unendlichen statt des keuschen ernstesten Blickes in das Unendliche bei unseren deutschen Frühromantikern!

Ein ganz anderes Bild gewährt uns die Romantik, wenn wir ihr in der englischen Malerei nachgehen. Hier ist sie echt, weil germanischer Rassenbegabung entsprungen, und wenn wir die Absicht und den geistigen Gehalt erwägen, so zeigen sich auffallende Analogien zu Deutschland: dieselbe Neigung zur Vermengung der Künste, dieselbe Gläubigkeit, das gleiche Bestreben, die Kunst als Zeichensprache im Dienste eines transzendentalen Bestrebens aufzufassen — und andererseits dieselbe formale Unzulänglichkeit, die weite Spannung zwischen großer Absicht und schwachem Ausdrucksvermögen. Wohl bringt England um diese Zeit einige ausgezeichnete Maler hervor, die wie Constable und Bonington sogar die kontinentale Kunst stark beeinflussen, allein diese sind eben keine Romantiker.

An der Spitze der Romantiker steht ein angliisierter Schweizer, Heinrich Füßli (1741—1825), in Zürich geboren und Angehöriger einer bekannten Künstlerfamilie (Abb. 480). Allerdings ist er deutschen Geblütes, aber durch Wahlverwandtschaft und Abhängigkeit von der englischen Umwelt so stark modifiziert, daß man ihn nur im Zusammenhang mit englischer Kunst zu verstehen vermag. Für England wird er der große Meister der Monumentalmalerei, der Denker, der Dichter, der Gelehrte, der Gentleman — für England, wo es viele Kenner gab und gibt und wenige Künstler. In der Vielseitigkeit seiner Kenntnisse und in der Kühnheit seiner Absichten ist er der rechte Meister für halbgelernte Dilettanten, weniger einer für Künstler. So bleibt er, der Leichtigkeit seiner Produktion ungeachtet, unfruchtbar und wird für den Schüler, der sich unterfangen wollte, ihm zu folgen, sogar gefährlich. Er hatte anfänglich Theologie studiert und sich kurze Zeit in Zürich als angehender Geistlicher betätigt. Damals schon begeisterte er sich für Shakespeare und wurde vielleicht

durch eben diese Verehrung bewogen, 1763 nach England auszuwandern, wo er bald festen Fuß faßte. Den Meistern, die damals der englischen Malerei zu einer späten Blüte verhalfen, folgte er nicht. Ihm fehlte so ziemlich alles, um der eklektisch kultivierten Kunst der Reynolds und Gainsborough, der Romney und Raeburn oder der naiven Bürgerlichkeit eines Hogarth eigene malerische Werte an die Seite zu stellen, etwas, das sie auf ihrem Gebiete ergänzte. Statt dessen bog er ab — eben in die Romantik und stand nun freilich in der englischen Malerschaft anfänglich abseits. Doch die Berührung mit den gleichzeitig in der Architektur und Poesie auftretenden romantischen Bestrebungen schuf ihm Anhängerschaft. Nach sieben Jahren der Tätigkeit in London entschloß er sich, zu seiner weiteren Ausbildung nach Rom überzusiedeln. Seltsamerweise nach Rom, wo sich gleichzeitig seine klassizistischen Gegner sammelten. Allein es ist zu bedenken, daß die uns heute bekannten Hauptdenkmale für eine romantische Gesinnung damals noch verborgen oder verkannt waren, daß Italien als Heimatland jeglicher künstlerischen Kultur angesehen wurde, und daß Michelangelo in seinem Übermenschentum einer Gruppe der romantischen Individualisten besonders viel bedeutete. Selbstverständlich wirkte er verhängnisvoll. Als Füßli 1778 nach London zurückkehrte, war er endgültig von michelangeleskem Größenwahn besessen. Seiner lebendigen, mit Literatur reichlich genährten Phantasie entsprangen die bildhaften Visionen in Menge, die sein Zeichenstift mit kühner Flüchtigkeit in weichen Umrissen niederschrieb. Sein Talent bestimmte ihn zum Illustrator, doch sein Ehrgeiz führte ihn zur Malerei. Koloristische Begabung mangelte ihm völlig. Noch in seinen ersten Londoner Jahren hatte er sich keiner Ölfarben bedient, und als er später zu malen begann, umging er die koloristischen Aufgaben, indem er seine umfänglichen Kompositionen in ein bräunliches Halbdunkel oder Helldunkel hüllte. Seinen Erfolg verdankte er seiner Theatralik. Mit dem Bilde „der Nachtmahr“ wurde er 1782 berühmt. Das Sensationelle fesselt immer. Selbstverständlich ging er dem Leben, das ihn umgab, aus dem Wege und entnahm seine Motive der Mythologie, den eigenen phantastischen Träumen und immer wieder Milton und Shakespeare. In englischen Galerien begegnet man hier und da seinen anspruchsvollen Leinwänden (Ödipus im Museum von Liverpool; Titania in der Nationalgalerie, Abb. 480). Seine Zeichnungen, in England nicht selten, sind namentlich auch in Zürich zu studieren.

Neben Füßli steht, ihn im Guten und Schlimmen übersteigernd, William Blake (1757—1827). Von irischer Abstammung, eigentlich O'Neil geheißen, nahm sein Vater später den mütterlichen Namen Blake an. Wir erwähnen den Umstand, weil die Phantastik Blakes viel mehr irisch-keltischer als angelsächsischer Rasse gemäß ist. Seiner Gesinnung nach ist Blake das Musterbeispiel des Romantikers: ein Individualist von hohem Selbstbewußtsein, der zugleich die Welt als ein beseeltes Ganzes stark und anschaulich erlebt und sich ihr hingegen fühlt. Die Aufgabe seines Lebens sieht er als die

Mission eines Propheten an und redet in seinen Schriften auch durchaus die stolze und mystische Sprache des Sehers. Nach Prophetenart verschlingen sich bei ihm Klarheit und Verworrenheit, Tiefsinn und Unsinn. Er denkt mit dem Herzen, doch der kühnen Intuition folgt nicht immer der Verstand und mangelt gänzlich die Fähigkeit der Selbstkritik. Seine Weltanschauung ist spiritualistisch-theologisch. Indem er Natur und Kunst vergleichend erwägt, werden sie ihm beide zu Formen einer geistigen Existenz. Über der niederen Naturwelt, dem Reiche Adams und Satans, erhebt sich die höhere Kunstwelt als das Gottesreich der Phantasie. In dem Begriff der Phantasie sieht er geradezu die philosophische Umschreibung des Heilands. So gelangt er dahin, grundsätzlich die Kunst von der Natur zu befreien, wie der Prophet einst sein Volk von der Bedrückung durch Ägypten befreit habe. In dem Vermächtnis alter Kunst und in dem Kreise ihrer Verehrer fährt er mit der Gebärde der Tempelreinigung umher: Rubens „ein maßloser Teufel“, die Venezianer „Schurken und Landstreicher“, Correggio „ein effeminierter Dämon“. Das Griechisch-Klassische ist ihm mathematisch entseelte Form, die Gotik der Inbegriff des Lebens usw. -- Manche seiner Gedanken waren von den Mystikern gedacht worden und kehren spontan bei Runge wieder; es sind viel mehr Gedanken der Rasse als des Individuums. Der Fanatismus seiner Überzeugung mußte in Verbindung mit dem Adel seiner Gesinnung auf empfängliche Gemüter wirken; und empfänglich für ihn zeigte sich alles, was in England romantisch gesinnt war, von Füßli bis zu den Präraffaeliten und den Kunsthysterikern unserer Tage. Nur beweist solche Wirkung an sich noch keineswegs den Wert der künstlerischen Leistung, denn es wirkte hier viel mehr die Gesinnung als die Form. Und solcherlei Wirkung ist in aller Kunst bedenklich.

Wenn man Blake formal betrachtet, d. h. die Frage stellt, wie und in welchem Maße seine ungeheuren Absichten Gestalt geworden seien, dann bedeutet die Antwort Versagen. Den Künstler, der die Natur verachtet, bestraft sie, wenn er gleichwohl von ihr die Zeichen seiner Sprache verlangt. Und eben dieses war der Fall Blakes. Die Träger seiner Gedanken sind menschliche Gestalten. Aber wenn er es nicht für der Mühe wert erachtet, den Akt zu studieren, so bringt er andererseits auch nicht die Energie auf, ihn in den Formeln eines Stils zu einem klaren und großen Ausdruck zu bringen. Seine Figurenzeichnung bleibt vielmehr in einem manierierten und flauen Ungefähr stecken (Abb. 48r), beherrscht von einem wogenden Schwung der Umrisse, der beachtenswerte Analogien zu dem um ein Jahrhundert jüngeren sogenannten Jugendstil darbietet. In dieser ephemeren Erscheinung unserer Zeit waren wallende Haare und die schlauchförmigen Stengel der Wasserpflanzen beliebte Naturmotive, bei Blake sind es Flammen. Er verachtet das Handwerk wie sein klassizistischer Gesinnungsverwandter Carstens, und doch verschwendet er eine grillenhafte Mühe auf die Erfindung einer neuen Ätztechnik, in der er seine prophetischen Dichtungen (*The book of Ahania, America, Europe, The song of Los* usw.) zeichnend und schreibend auf Metallplatten übertrug.

Die nächste Phase der romantischen Malerei Englands stellt sich uns in Turner dar. William Turner (1775—1851) mag insofern als der zentrale Meister der englischen Romantik gelten, als er es ist, der die neue Einstellung des romantischen Menschen zur Landschaft, d. h. zum Ganzen der Natur, zum stärksten Ausdruck bringt. Er vollendet, was die Deutschen unvollkommen, die Franzosen nur vereinzelt und andeutungsweise dargestellt hatten: die vergeistigte Landschaft, den Anblick der unendlichen Natur als eines Seelenzustandes. Sein Weg dahin verläuft folgerichtig in gerader Linie wie der Weg eines Einsamen, der sich unbeirrt einem früh geahnten und allmählich deutlich ersauten Lebensziel nähert. Turner ist von außen nie abgelenkt und durch fremde Kunst nur in einem Falle beeinflusst worden, als er den Ruf eines großen Meisters freudig aufnahm, durch den er sich in seinem Vorhaben bestärkt fühlte. — Die große Sammlung von über hundert seiner Gemälde in den Londoner Galerien ermöglicht die bequemste Übersicht seines Lebenswerkes.

In seinen Anfängen ist Turner ein pathetischer Schilderer der englischen Landschaft, deren Küsten er umfährt, um wirkungsvolle Bilder felsiger Küsten, ragender alter Burgen und schäumender Meeresbrandung zu sammeln. Er liebt starke Akzente von Hell und Dunkel und die mächtige Bewegung von Wolkenmassen und Wogen. Seine Himmel sind damals schon heller und weiter, seine Räume tiefer als die der anderen Landschaftler seiner Zeit. Hier und da wird die Stimmung seiner Landschaft idyllisch, und dann berührt er sich offenkundig mit Claude Lorrain. Claude ist der einzige, den er als vorbildlich anerkennt. Und allerdings fordert ihre Beziehung zum Vergleich heraus.

Den strengeren Aufbau der heroischen Landschaft eines Poussin hatte Claude verlassen, um — hierin durchaus romantisch — das viel mehr durch Licht als durch Linien gegliederte Abbild der Natur als ein beseeltes zum Gemüte sprechen zu lassen. Freilich war Claudes Subjektivismus noch gemäßigt und der Stimmungscharakter seiner Bilder in monotoner Wiederkehr der eines sanft beglückenden Friedens. Seine Stunde ist ein südlicher Sonnenuntergang, die Neige eines paradiesischen Tages. — Indem nun Turner diese Stimmung erfaßte, steigerte er sie zugleich in das Pathetische und lud sie mit der ganzen Sentimentalität des unruhvollen Spätgeborenen. Wie anders ist die Rolle des Menschen in seinem Bilde! Bei Claude schlechthin Staffage, eine äußerliche Zutat, steigert sie hier in dem pygmäischen Gewimmel, das sich der Landschaft einschmiegt, bewußtermaßen den Eindruck der unendlich überragenden Größe der Natur — oder der Architektur, die die Funktion der Natur übernimmt. Man beobachte nur, wie Turner die Höhenmaße bekannter Architekturen übertreibt. (Es ist dieselbe Gesinnung, die wir auch bei romantischen Deutschen und Franzosen, nur weniger stark ausgesprochen, fanden.) Turner war sich der Steigerung durchaus bewußt und forderte zum Vergleich mit Claude ausdrücklich heraus durch die testamentarische Bestimmung, daß

seine Landschaften des Sonnenaufgangs über dem Meer und der Erbauung Karthagos neben den besten Claudes der Nationalgalerie aufgehängt werden sollten (Abb. 483). Daß indessen die dynamische Steigerung der Mittel nicht ohne weiteres auch eine Steigerung des Wertes bedeute, scheint ihm verborgen geblieben zu sein. Allmählich löst sich nun Turner von der topographischen Realität der Natur (die für Claude überhaupt nie bestanden hatte) ab und schildert mit poetischer Nebenabsicht Traumgebilde, z. B. die Zwietracht im Garten der Hesperiden (Abb. 482), Childe Harolds Pilgerfahrt, das alte und das neue Italien usw. — Dieser Einstrom der Poesie steigert seine Romantik zu melodramatischer Wirkung. Die Beziehung zu Byron beruht nicht im vereinzelten Motiv; sie bewegten sich in parallelen Bahnen. Bisweilen erinnert Turner uns auch in Bildern seiner mittleren Zeit auf peinliche Art gar an Gustave Doré, z. B. in dem völlig opernhaften Odysseus, der dem Polyphem entflieht. Zugleich aber beginnt sein malerisches Vermögen sich zu einer letzten Höhe zu erheben. Er wird ein Maler des Himmelslichtes und der Atmosphäre von unerhörter Kühnheit und scheut, auch hier an Claude anknüpfend, das Äußerste nicht, indem er die Sonne selber uns entgegenstrahlen läßt. Niemand vor ihm und niemand nach ihm hat die Schleier zartester Nebel und das zerflatternde Gewölk höchster Zirrusgewebe malerisch so zu bemeistern verstanden. Je mehr nun aber die beweglichsten Substanzen der Atmosphäre und des Wassers seinen Blick auf sich bannen, um so mehr verflüchtigt sich für ihn alle feste Körperlichkeit, und gegen das Ende seiner Laufbahn, seit dem Ende der dreißiger Jahre, entstehen völlig visionäre Landschaften, wie das alte Schlachtschiff *Téméraire* auf seiner letzten Fahrt, das Begräbnis des Admirals Wilkie, der Schneesturm oder „Rain, Steam and Speed“ (Abb. 484, 485). — Turner berührt sich hier mit Formen des späten französischen Impressionismus. Nur unterscheidet sich seine Malerei von den farbigen Nebeln eines Monet durch ihre poetische Absicht — durch ihre Romantik.

Wir nannten Turner den zentralen englischen Meister der Romantik, weil er ihren entscheidenden Grundgedanken, die Vorstellung des einen beseelten Kosmos, zum deutlichsten Ausdruck gebracht habe. Zentral mag er jedoch noch in einem anderen chronologischen Betracht genannt werden, da seine Wirksamkeit in der Mitte steht zwischen der frühen Romantik eines Blake und der späten der englischen Präraffaeliten. Diese letztere Gruppe soll hier nun freilich nicht mehr verfolgt werden, so wenig wie wir Böcklin in den Kreis unserer Betrachtung gezogen haben. Ihre Wirksamkeit gehört der neuesten Zeit an, ja sie dauert noch fort. Wohl aber sei es uns vergönnt, ihren Anfängen ein letztes Wort zu widmen — und zwar deshalb, weil das wesentlich germanische England das einzige Land Europas ist, in dem die Romantik in ungebrochener Fortentwicklung den Weg in das praktische Leben gefunden hat. Gefördert auf diesem Wege wurde sie durch einen der größten Kunstkritiker des Jahrhunderts, John Ruskin, der zwar nicht, wie man wohl gemeint hat, der Begründer der neuen Wendung war, wohl aber

ihr Verkünder. Den Anfang machten, wie in aller Kunstgeschichte, eben die Künstler; allein Ruskin lieh ihnen die Stimme der Literatur und wirkte als ihr Herold. Auch verknüpft er in seinen Schriften die im Leben voneinander Getrennten: Turner und das junge Geschlecht der um 1830 Geborenen. Für beide hat er mit der ganzen Glut seiner enthusiastischen Natur gekämpft.

Die Präraffaeliten sind als Ganzes genommen eine komplizierte Erscheinung, deren geistige Quellen aus verschiedenen Richtungen fließen. Gemeinsam ist diesen Quellen allerdings die Romantik, d. h. die transzendente Absicht, und das Ethos. Und noch ein anderes ist den Präraffaeliten und ihren Vorgängern gemeinsam, wovon merkwürdigerweise fast nie die Rede geht, obwohl es keineswegs bedeutungslos ist: die Rassigkeit. Wir beobachten es, wie der Typus des englischen Herrenmenschen, der aus nordrassischen, wesentlich germanischen Elementen gemischt und seit Jahrhunderten sportsmäßig kultiviert eine durchaus nationale Prägung erhalten hat, in der bildenden Kunst zum Ausdruck gelangt — schon im achtzehnten Jahrhundert, nun aber vollends deutlich im neunzehnten bei Frederick Watts und den Präraffaeliten. Wir gewahren in ihm ein Ideal körperlicher Vollkommenheit, das sich ebenbürtig — und rassenmäßig sogar verwandt — neben das Ideal hellenisch-antiker Schönheit stellt. Man mag es freilich bedauern, daß dieses bewußt oder unbewußt kultivierte Ideal nicht einen tieferen Ausdruck in der Kunst gefunden habe; gleichwohl ist die Tatsache seiner Verherrlichung, die bei keiner anderen europäischen Nation ihr Analogon findet, an sich von kultureller Bedeutung, denn sie ist eine der Ausdrucksformen des nationalen Stolzes. (Man vergleiche damit nur einmal die gleichfalls national typisierte Menschendarstellung eines Daumier oder Toulouse-Lautrec!)

Die erste der Quellen der Präraffaeliten ist die ältere Romantik Blakes. So wenig von ihm formal zu gewinnen war, so viel bedeutete seine geistige, ethisch-transzendente Einstellung. In der Tat ist denn auch seine Anerkennung wesentlich den Präraffaeliten und ihren Gesinnungsgenossen zuzuschreiben, die in ihm den Ahnen verehrten. Die zweite Quelle ist das deutsche Nazarenertum. William Dyce (1806—1864), der Vorläufer der neuen Bewegung, war in Rom Schüler von Overbeck gewesen und führte dessen fromme Weise in England fort, indem er sie auf zeitgemäße und nationale Art mit einem naturalistischen Ausdruck verband (Abb. 487). Im übrigen war die Gesinnung der Präraffaelitenbrüderschaft, die sich 1848 in London bildete, dem Geiste der Brüder von Sant' Isidoro nahe verwandt — nur nicht in dem einen Punkte des starken Hinweises auf die Natur, den die Engländer betonten. Hierfür war eine dritte Quelle bedeutsam, die der niederländischen Kunst, wie sie durch Ford Madox Brown (1821—1893) vermittelt wurde. Brown, der in Antwerpen bei Wappers ausgebildet war, ist die stärkste Persönlichkeit der ganzen Gruppe, ein eigenwillig knorriger Angelsachse. Gänzlich unakademisch, einem strengen gewissenhaften Studium hingegeben, verwandte er auf jede Arbeit langwierige Mühe. Zu seinem Hauptbilde, der „Arbeit“

in der Galerie von Manchester, brauchte er elf Jahre! Er war das Vorbild der Handwerksgesinnung, die als eines der ersten Postulate der neuen Brüderschaft verkündet wurde. Oft, wie namentlich in seinem genannten Hauptbilde, verliert er sich in ein schrulliges und unzusammenhängendes Zuviel. Menzel war sein Zeitgenosse! Aber, wenn ihm gleich sein Bild auseinanderzubrechen droht, so bleibt die Mannhaftigkeit und Treue, mit der er alles einzelne lebendig erfaßt, doch aller Ehren wert. Auch gehört sein Versuch, in einer irreligiösen Zeit Motive der Heilslehre zu gestalten, zu den wertvollsten des Jahrhunderts. Seine Fußwaschung Christi in der Tate Gallery ist zwar durchaus keine religiöse Kunst, aber das naive Bekenntnis eines Protestanten und eines Malers und eben in seiner Naivität den Versuchen eines Gebhardt und Uhde überlegen (Abb. 486).

Er verlieh der von Verstiegenheit bedrohten Romantik eine heilsame Dosis Erdschwere, und durch sein Drängen auf solide Arbeit stärkte er das Verständnis für das Handwerk auch auf anderen Gebieten und trug indirekt das Seine zu der späteren Wendung zum Kunstgewerblichen bei. Sein Schüler und Freund Dante Gabriel Rossetti (1828—1882) bezeichnet den Übergang dahin (Abb. 488—490). Rossetti selber freilich bewies von Handwerksgesinnung nicht viel. Die Kunst dieses Italieners, der in England das Licht der Welt erblickte, war ein einziger Ruf der Sehnsucht nach dem Lande seiner Väter, das sein Fuß nie betreten hat. Dichter und Maler zugleich war er es, der den sentimentalischen Schönheitskult der englischen Ästhetiker begründete. Der Schönheitskult entsprang seinem Geblüte, die Sentimentalität der englischen Atmosphäre, in der er heranwuchs. In maniakalischer Wiederholung zeichnete und malte er die Züge seiner Gattin, eines schönen jungen Weibes, mit schwellenden Lippen und einer schweren Fülle blonden Haupthaars, das auf seinem Nacken lastet, eine von verhaltener Sinnlichkeit strotzende entfernte Verwandte der Madonnen Botticellis. Der Typus, in dem sich südliche und nordische Elemente auf eigentümliche Art mischen, machte tiefen Eindruck und lebt bei den späteren Präraffaeliten, namentlich bei Burne-Jones und Aubrey Beardsley, fort. Man erblickt in ihm eine neue Ausprägung des rassigen Schönheitsideals, das immer auch im Leben wirksam wird. — Als Maler bedeutet Rossetti wenig. Seine bis an den Rand mit Figur erfüllten sehr farbigen Bilder sehen bisweilen wie vergrößerte Emails aus. An ihn knüpft Sir Edward Burne-Jones an (1833—1898). Ihm fiel die Mission zu, die romantische Malerei in den Dienst der Dekoration zu stellen (Abb. 491). Er stilisierte, popularisierte und trivialisierte die Anregungen Rossettis. Getragen von dem eklektischen Geschmack der Nation, knüpft er an das Florentiner Quattrocento an und übersetzt Botticelli ins Englische. Gelegentlich, in den männlichen Akten auf seinem Bilde des Glücksrades, gebärdet er sich auch einmal wie ein effeminierter Michelangelo. Seine behutsame Anmut und die betonte Keuschheit seines Schönheitskultes warben für ihn so stark, daß sein Erfolg sensationell wurde —

worauf dann freilich unvermeidlich der Rückschlag folgte, da das gestern allzu stürmisch Genossene heute oder morgen als schal empfunden wird. Immerhin hat Burne-Jones, namentlich in Verbindung mit dem ihm befreundeten William Morris (1834—1896), sehr geschmackvolle Beiträge für das englische Kunstgewerbe, für Teppichweberei, Glasmalerei und Buchschmuck geliefert (Abb. 492). In der Schwarzweißkunst folgt ihm Aubrey Beardsley auf dem Fuße, der letzte morbide und anmutige Sprößling englischer Romantik.

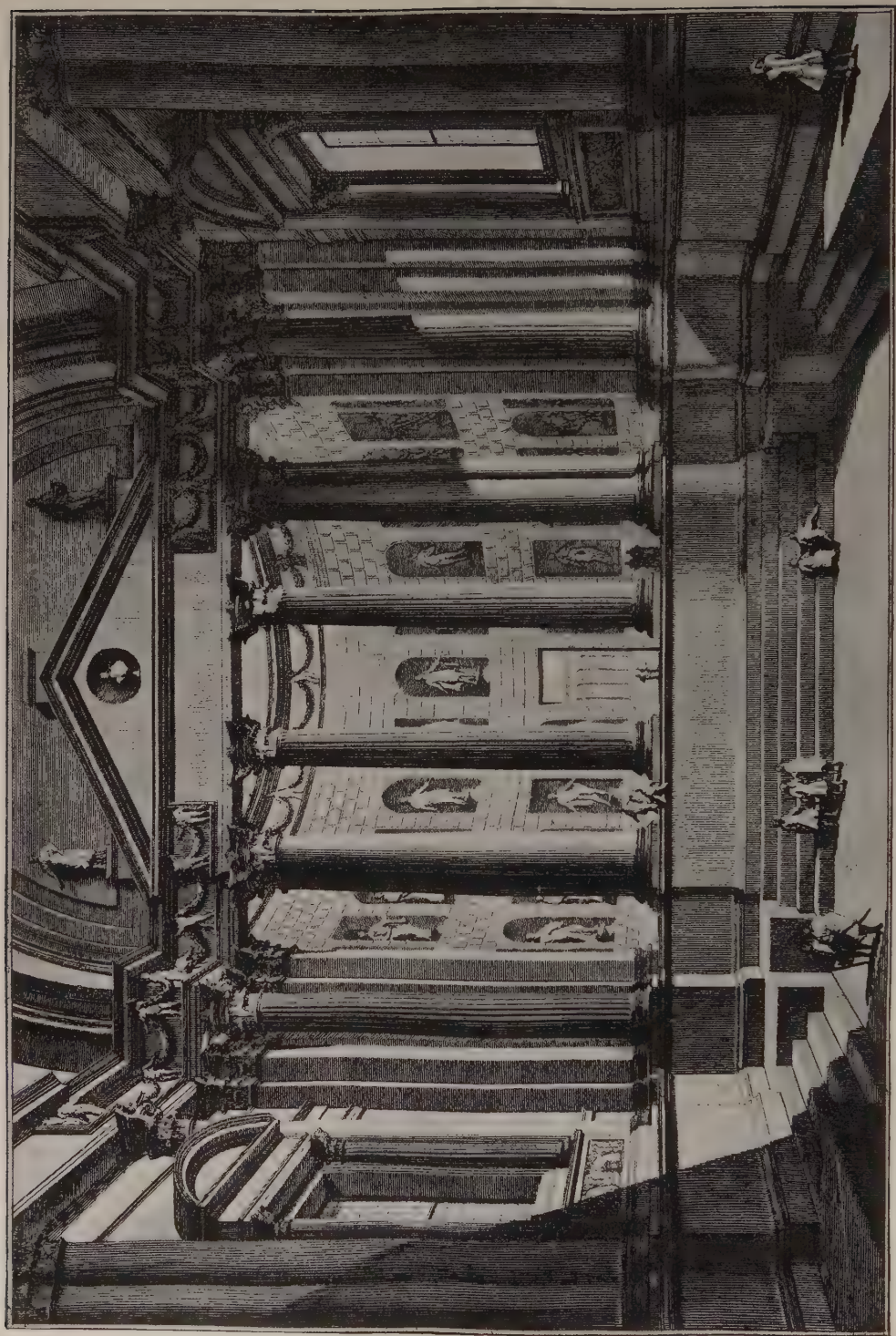
Es läßt sich gegen den Dekorationsstil derer um Morris gewiß einiges einwenden. Sein Eklektizismus ist der Ausdruck der müden Kultur eines Volkes, dessen Kulturträger die Kunst, die sie begehren, nicht mehr mit frischem Lebensblut zu erfüllen vermögen. Auch hat man wohl eingewendet, daß seine Ablehnung der Maschine zeitfremd gewesen sei. Allein in eben dieser angeblichen Zeitfremdheit lag doch der Keim zu einem künftigen neuen Wachstum. In den Werkstätten von Morris wurde der Umschwung der europäischen Kunst vorbereitet, dessen Folgen wir jetzt erleben. Wir mögen sie als die ersten Versuchswerkstätten ansehen, in denen die bis dahin regierende Staffeleimalerei entthront und eine neue Erhebung der Architektur vorbereitet wurde. Denn, was hier entstanden ist, gehört alles zum Bereiche und zur Gefolgschaft der Architektur. Das neue, von England ausgehende Kunstgewerbe wirkte über ganz Europa hin erweckend. Ihm schloß sich die Baukunst an — zunächst mit den bescheideneren Aufgaben des Wohnbaus für Landhäuser und Arbeitersiedelungen. Aber in eben diesen Bauten kam ein neuer sozialer Geist zum Ausdruck. In England wurden aus den Bruderschaftsträumen der Nazarener und der Präraffaeliten die politischen Konsequenzen gezogen. Nicht von ungefähr bekannten sich Ruskin, Morris, Walter Crane u. a. zu sozialistischen Idealen. Daß diese Ideale indessen zugleich einen künstlerischen und praktischen Ausdruck fanden, das ist das letzte Geschenk der Romantik.

A B B I L D U N G E N

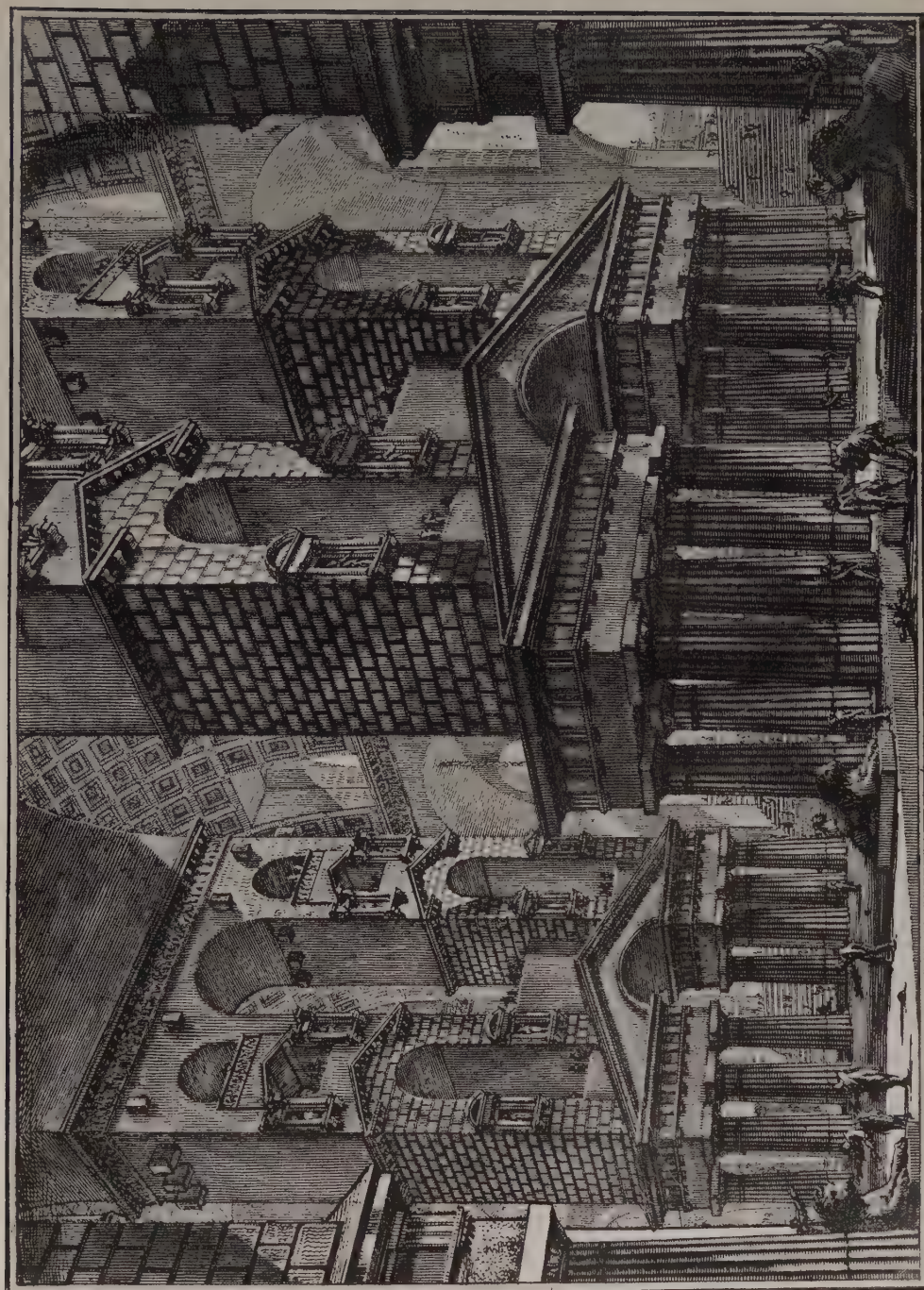
ARCHITEKTUR



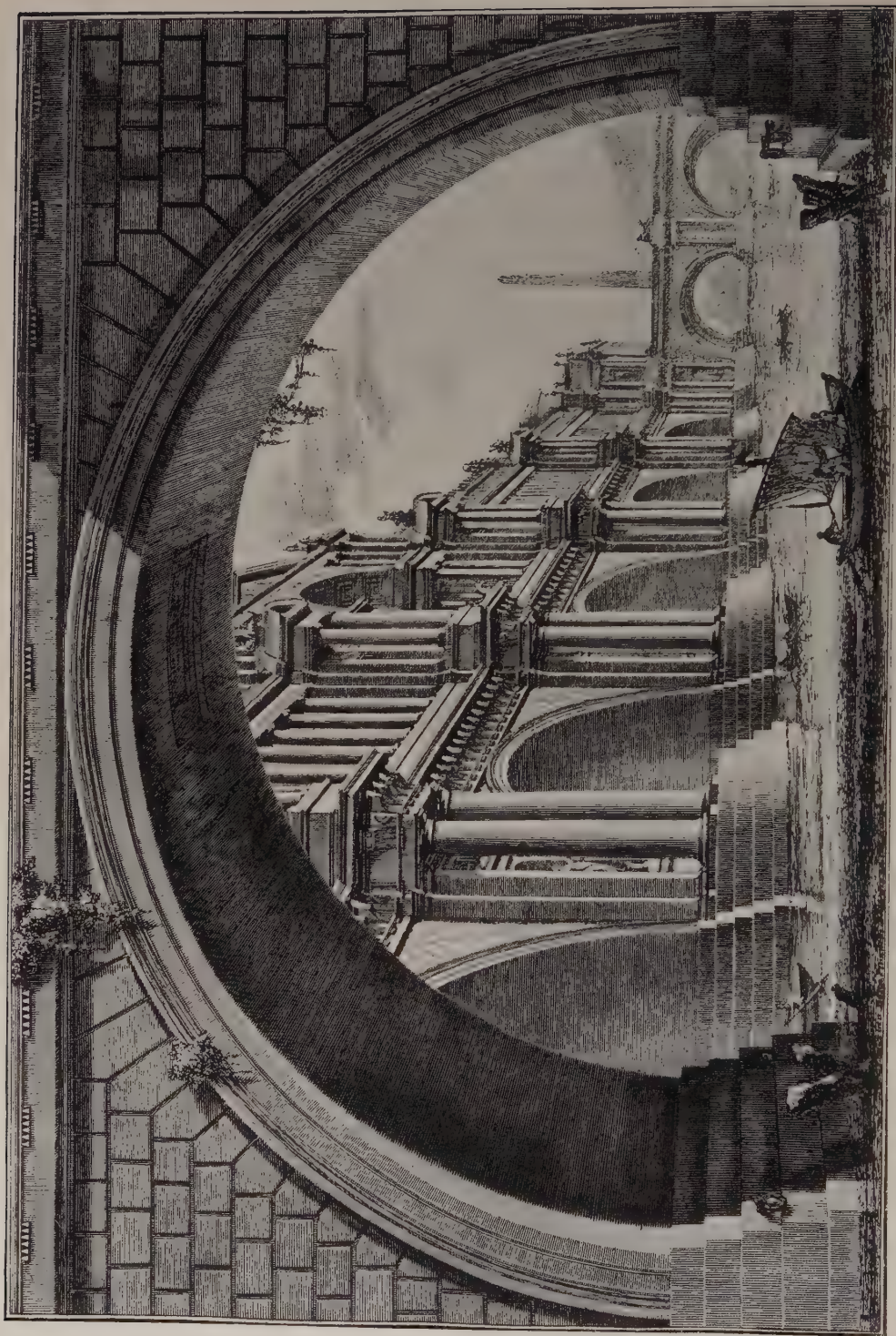
Giovanni Battista Piranesi: Santa Maria del Priorato in Rom



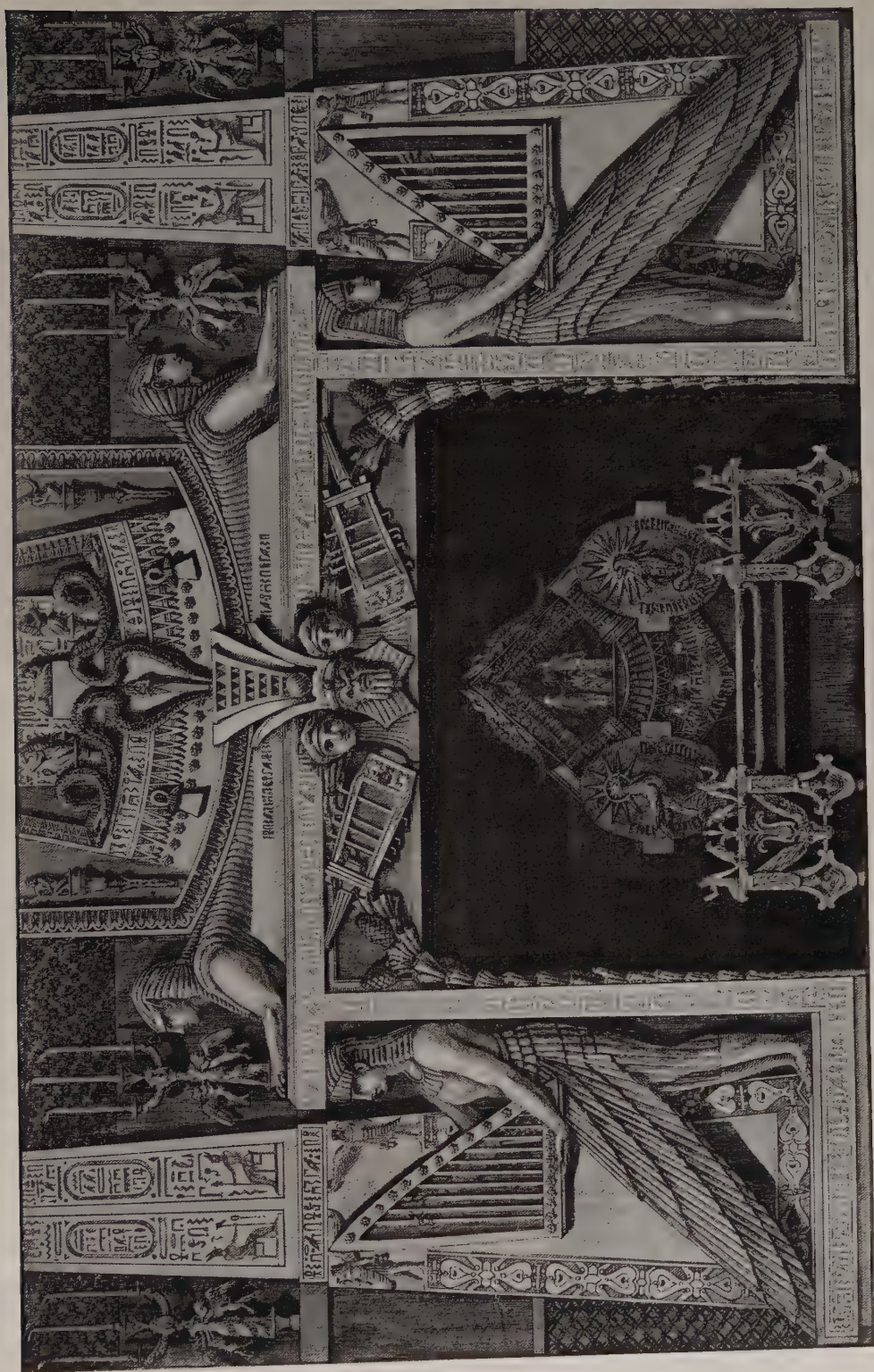
Giovanni Battista Piranesi: Römischer Saal. Kupferstich



Giovanni Battista Piranesi: Halle in den römischen Thermen. Kupferstich



Giovanni Battista Piranesi: Prachtbrücke. Kupferstich



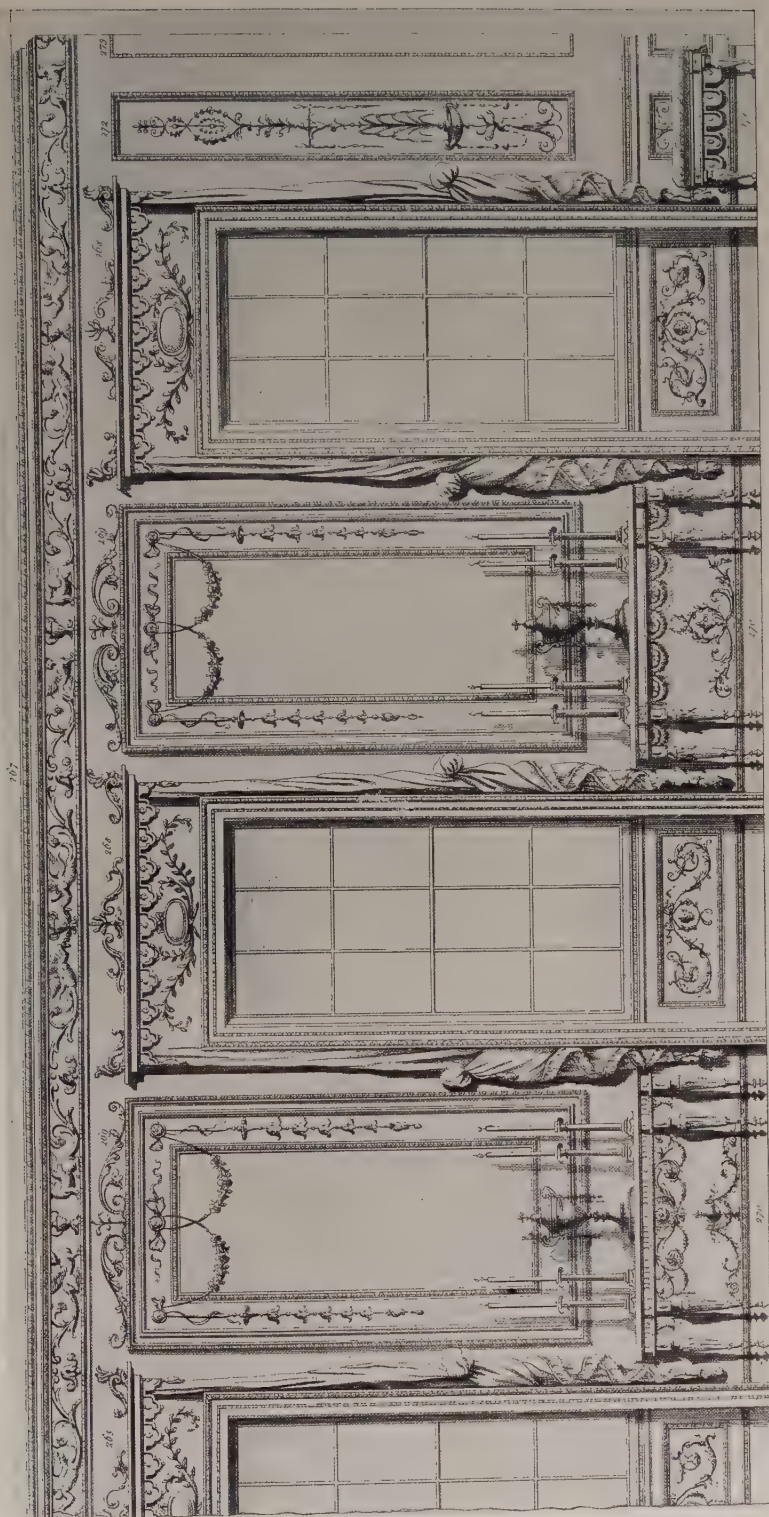
Giovanni Battista Piranesi: Kamin im ägyptischen Stil Kupferstich



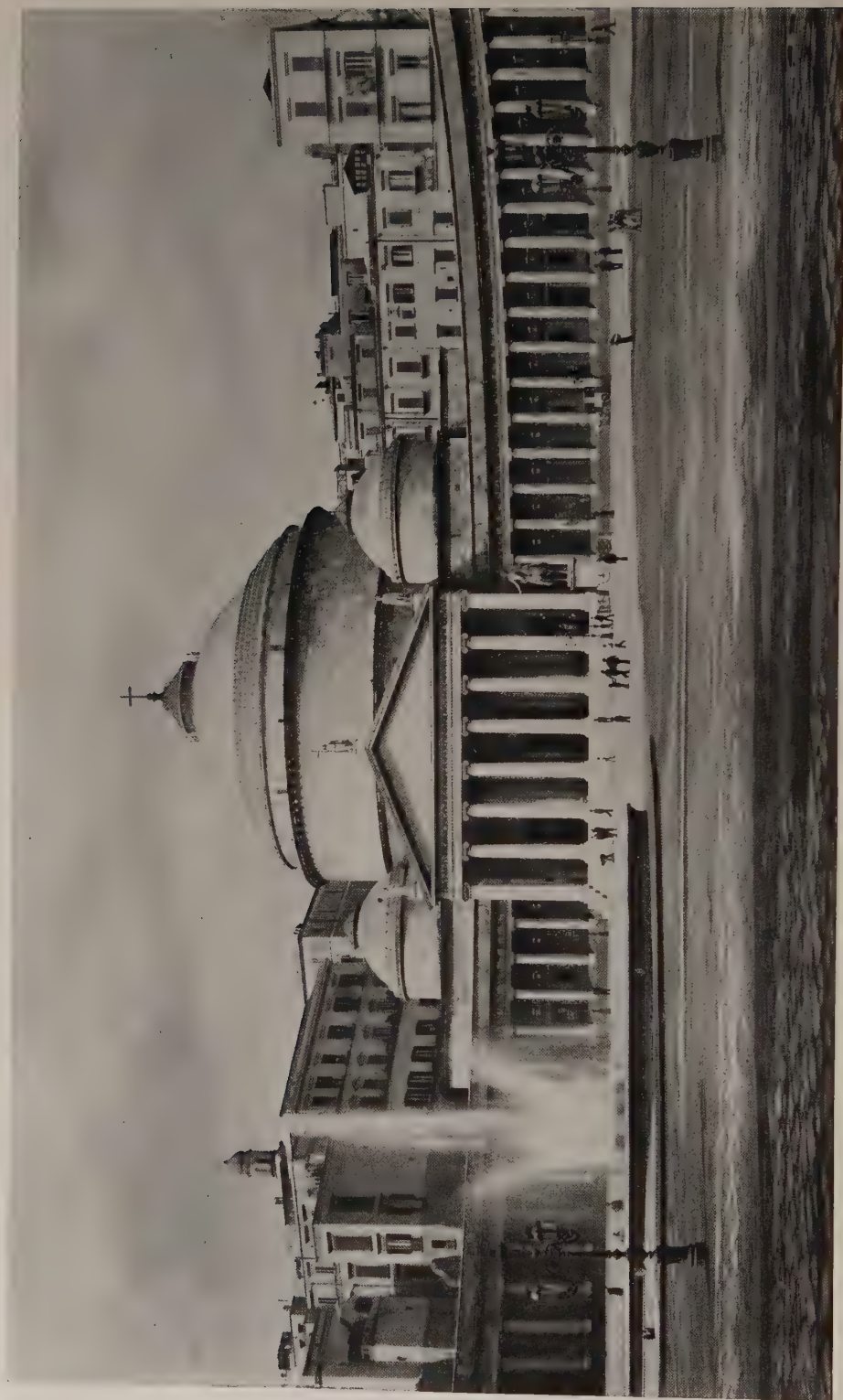
Gr. Del. et sculp.

20

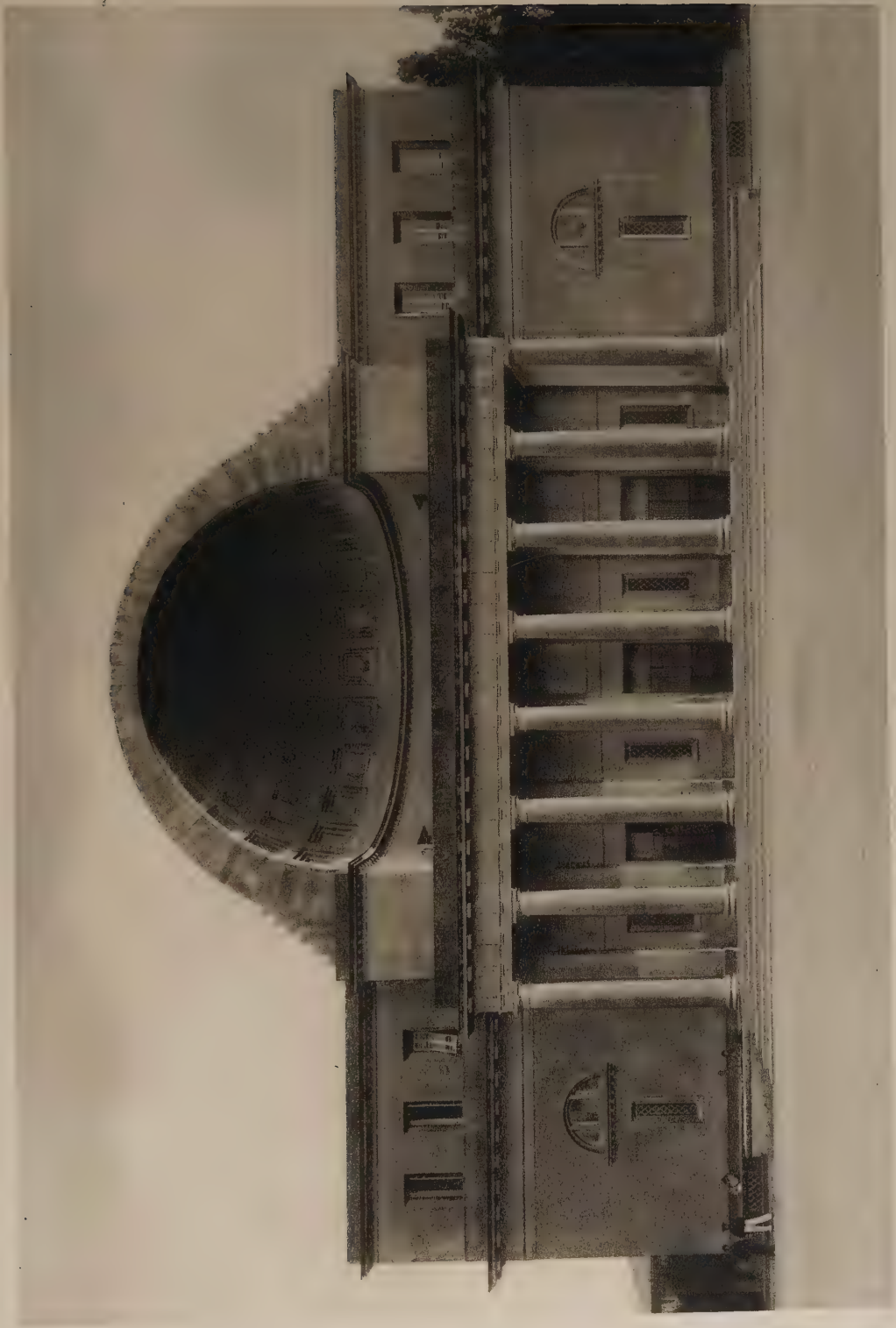
Giovanni Battista Piranesi: Kamin. Kupferstich



Michelangelo Pergolesi: Entwurf einer Wanddekoration. Kupferstich



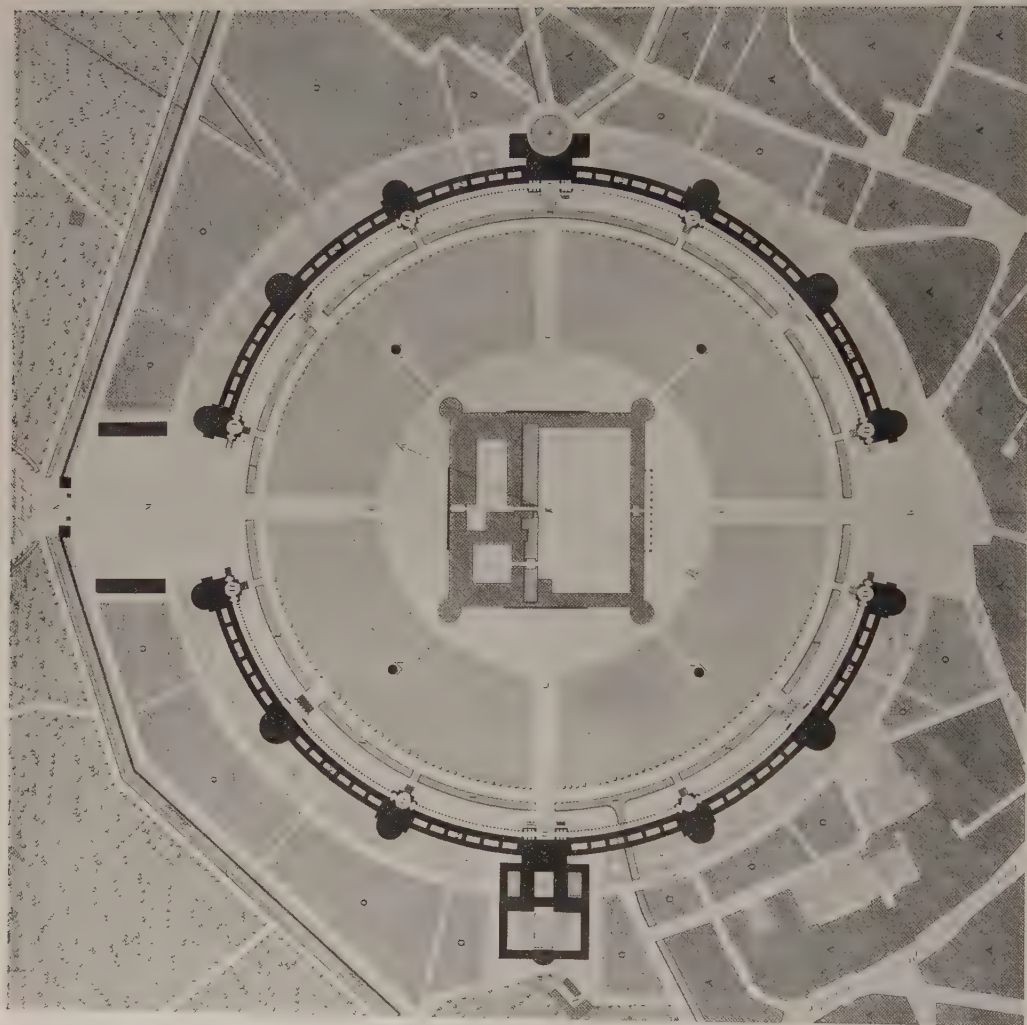
Pietro Bianchi: San Francesco di Paola in Neapel



Pasquale Poccianti: Cisternone in Livorno



Giovanni Antonio Selva: Kirche („Tempio di Canova“) in Possagno



Giovanni Antonio Antolini: Grundriß des Entwurfes zum Foro Bonaparte in Mailand



Foro Bonaparte in Milano

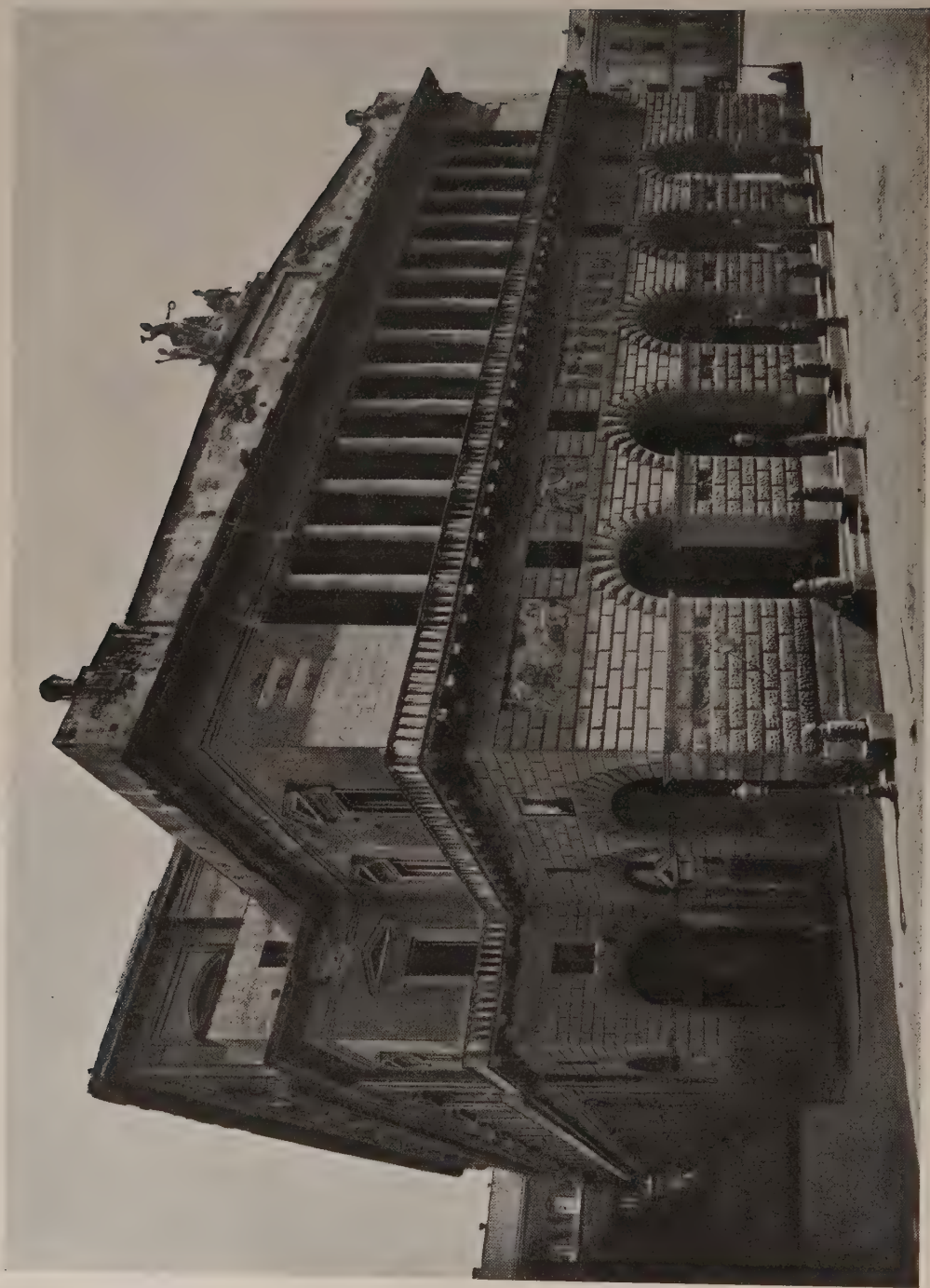
Giovanni Antonio Antolini: Entwurf zum Foro Bonaparte in Mailand



Luigi Cagnola: Arco della Pace in Mailand



Giuseppe Valadier: San Pantaleo in Rom



Antonio Niccolini: Teatro San Carlo in Neapel



Juan de Villanueva: Museo del Prado in Madrid



Barthélemy Vignon : Sainte-Madeleine in Paris



Jacques-Germain Soufflot: Das Pantheon in Paris



Jacques-Germain Soufflot: Inneres des Pantheons in Paris



Alexandre-Théodore Brogniard: Die Börse in Paris



Charles Dewailly und Jean-François Chalgrin: Das Odéon in Paris



Louis-Pierre Baltard: Der Justizpalast in Lyon



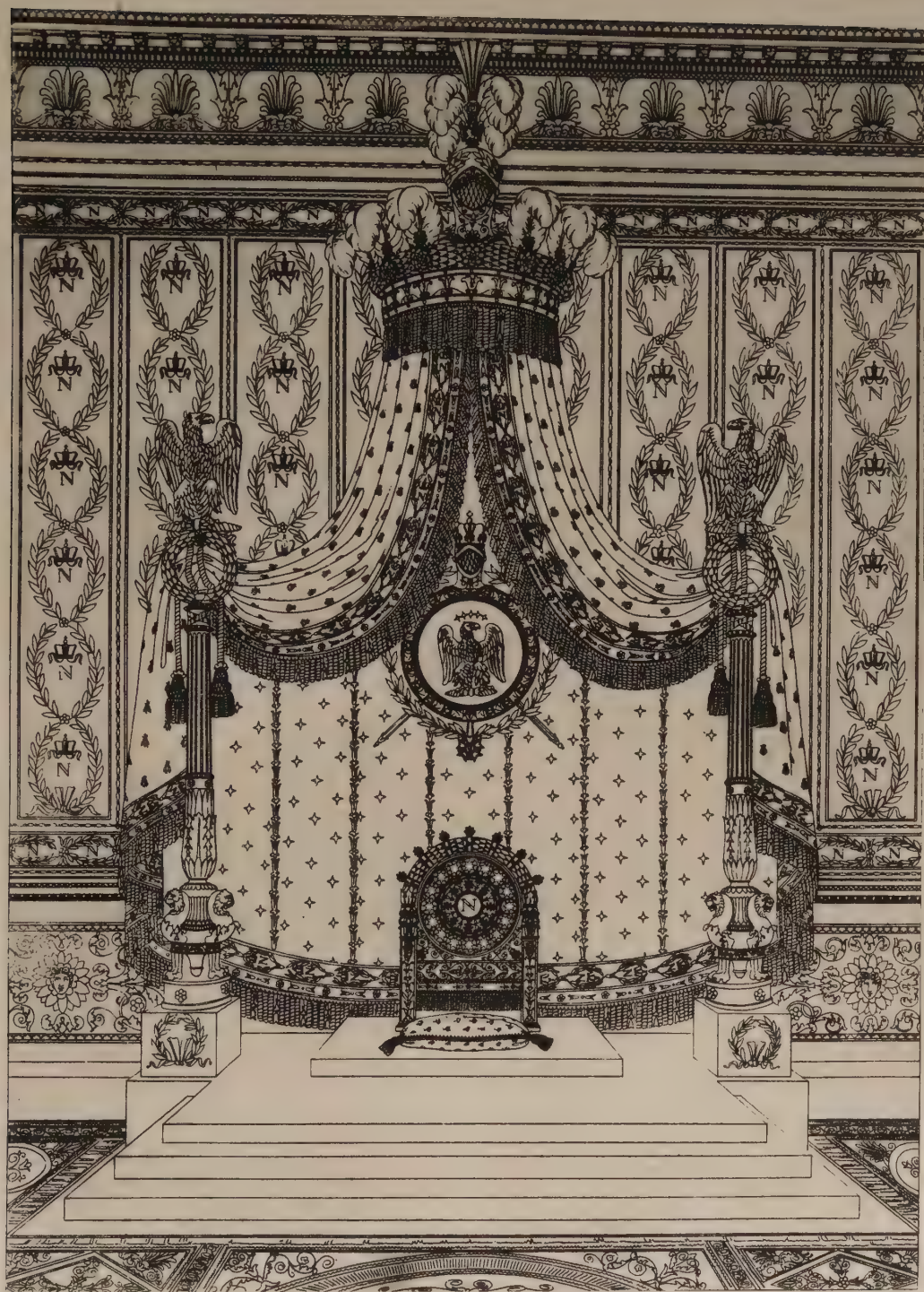
Jean-François Chalgrin: Triumphbogen an der Place de l'Etoile in Paris



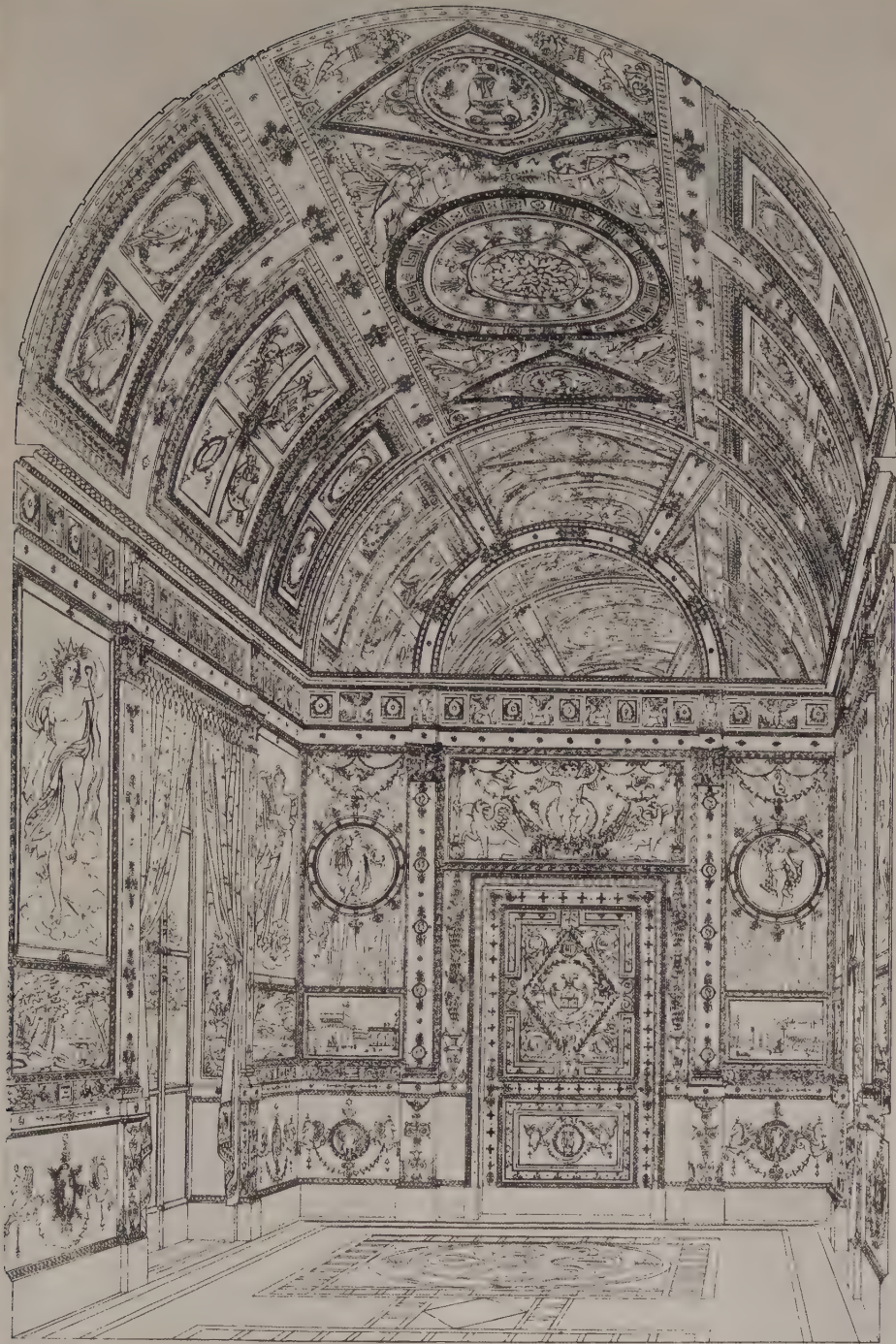
Charles Percier und Pierre-François Fontaine: Triumphbogen
an der Place du Carrousel in Paris



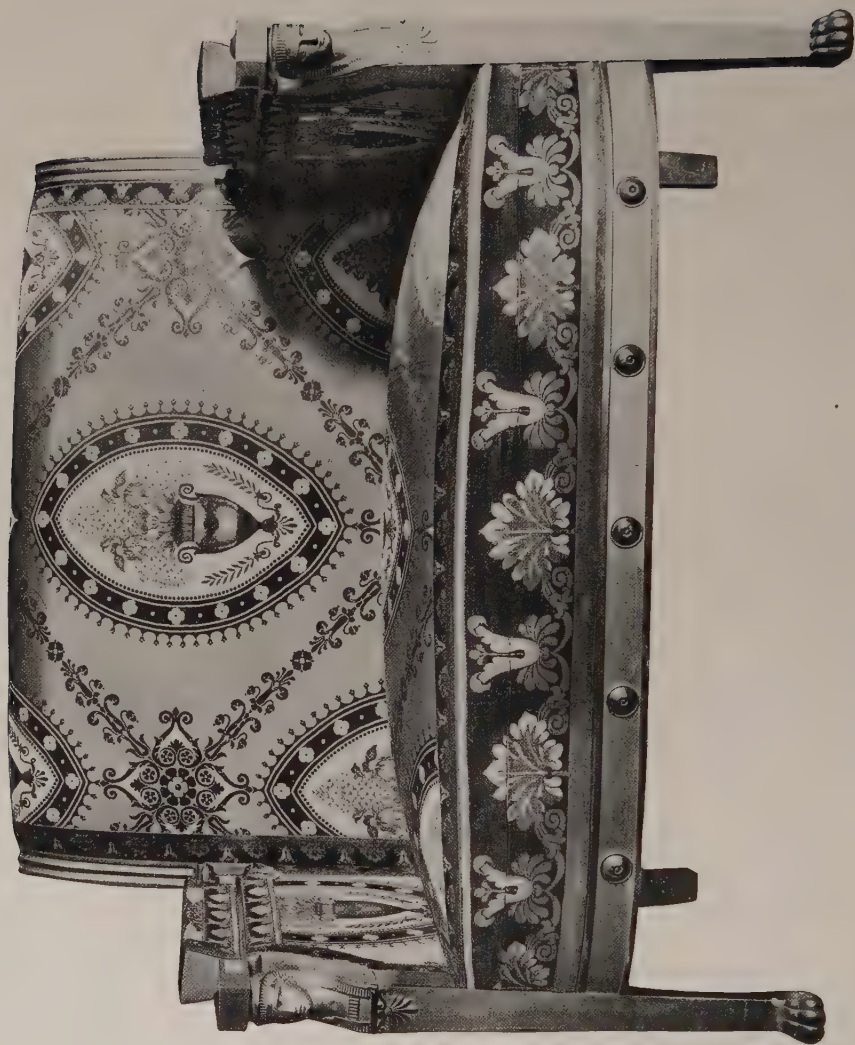
Jacques Gondouin und Jean-Baptiste Lepère: Die Vendôme-Säule in Paris



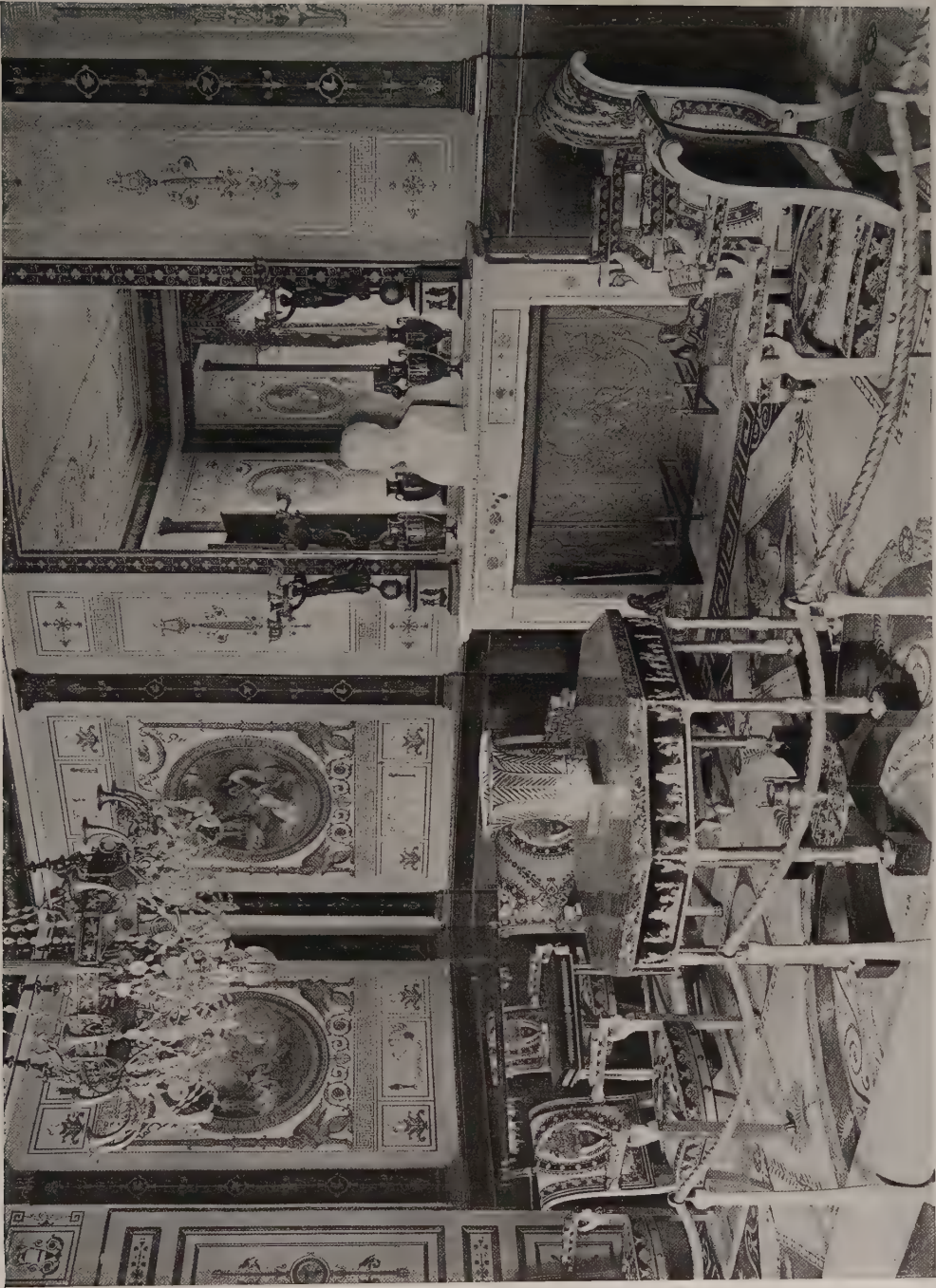
Charles Percier und Pierre-François Fontaine: Der Thron Napoleons. Kupferstich



Charles Percier und Pierre-François Fontaine:
Dekoration eines Kabinetts für den König von Spanien. Kupferstich



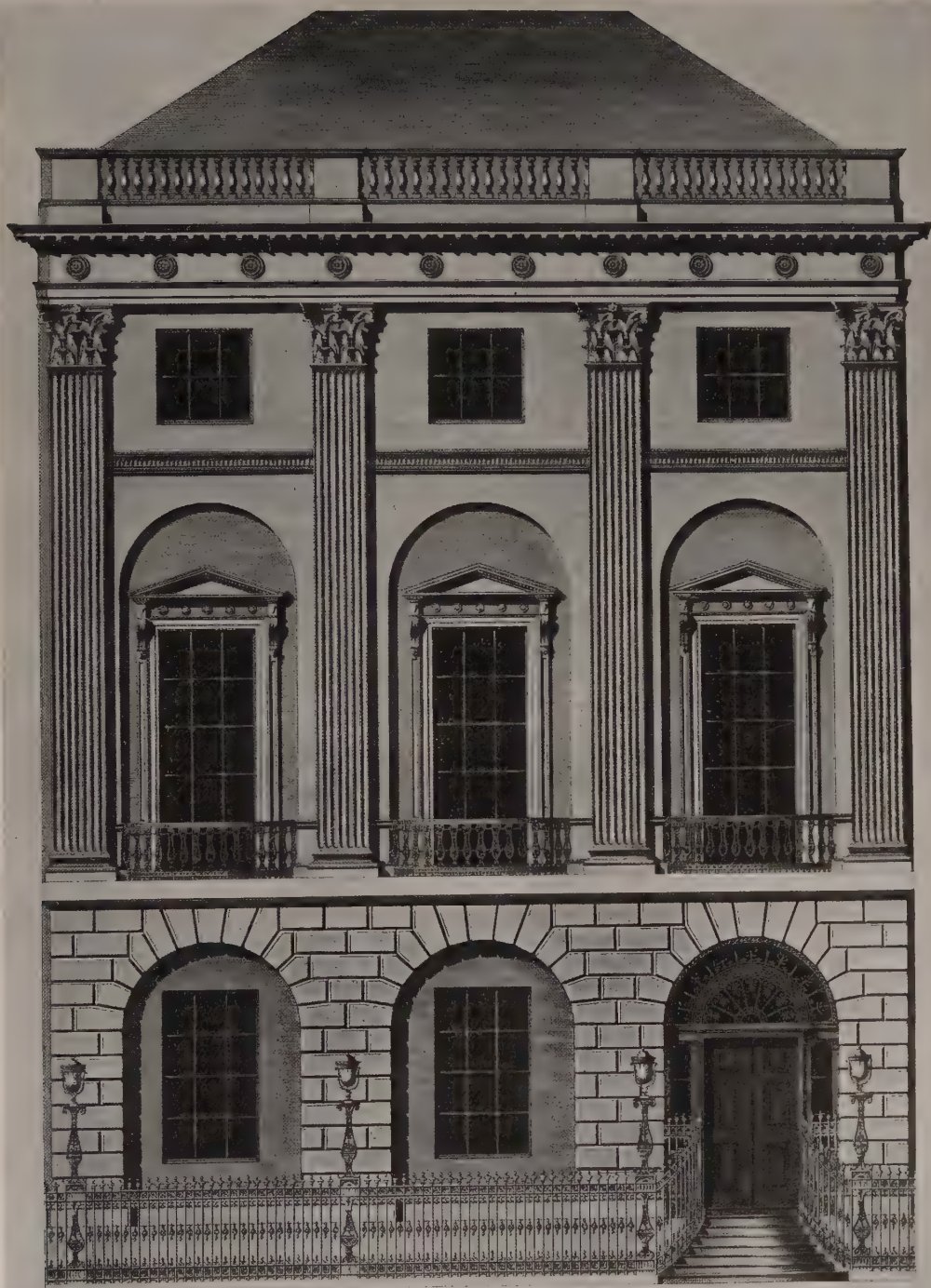
Ruhebank in Schloß Malmaison bei Paris



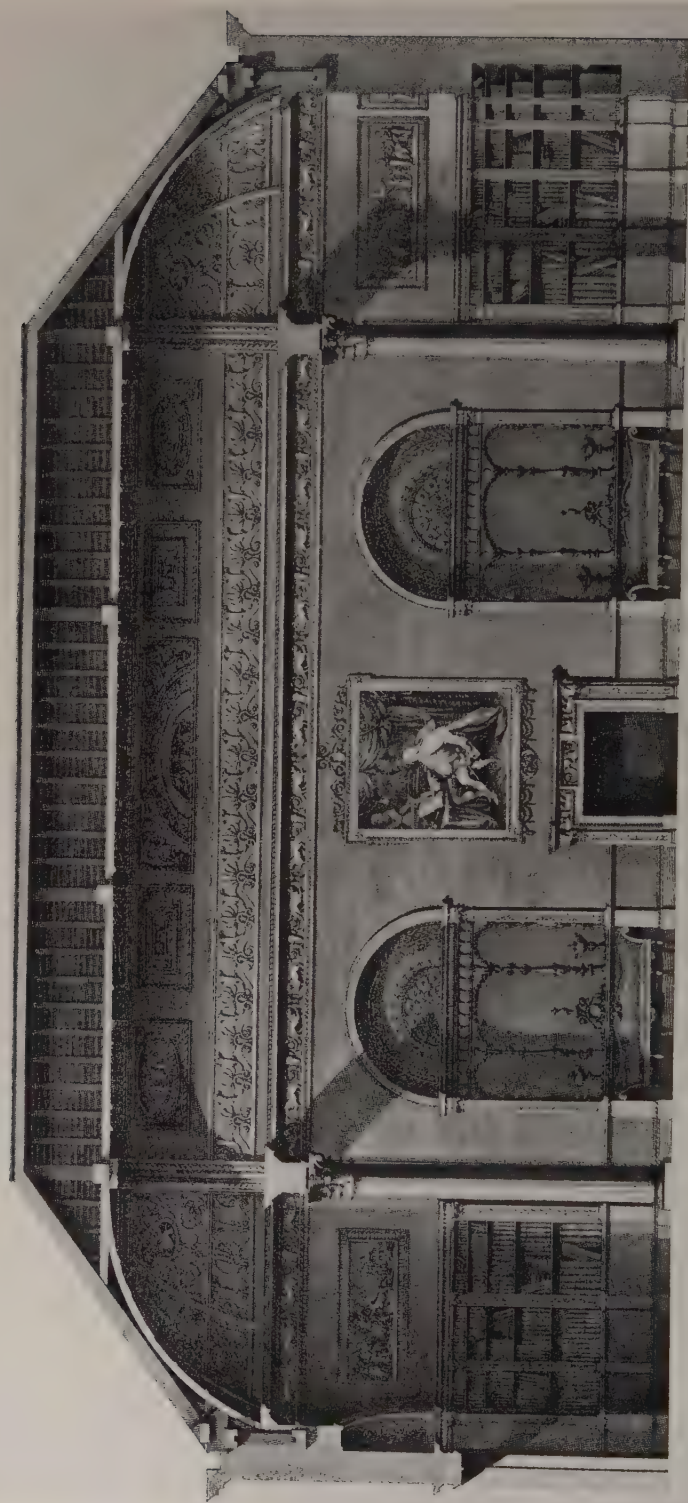
Salon in Schloß Malmaison bei Paris. Einrichtung nach Entwürfen von Percier und Fontaine



Schlafzimmer der Kaiserin Josephine in Schloß Malmaison bei Paris
Einrichtung nach Entwürfen von Percier und Fontaine



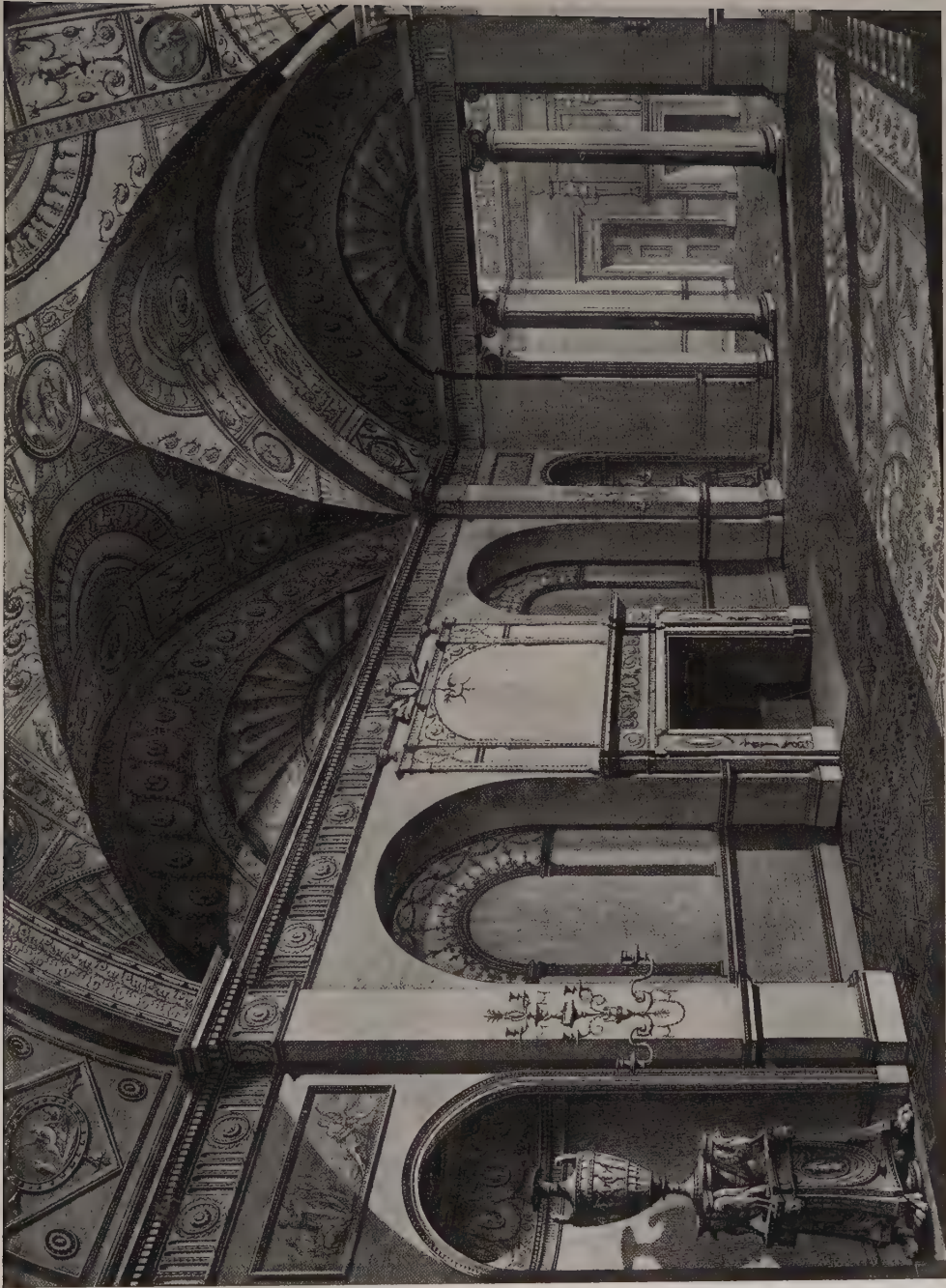
Robert und James Adam: Haus des Sir Watkin Williams Wynn in London
Kupferstich



Section of one of the alcoves of the Great Room in Kenwood House.

Section of one of the alcoves of the Great Room in Kenwood House.

Robert und James Adam: Wand im Bibliothekraum eines Landhauses in Kenwood. Kupferstich



Robert und James Adam: Wohnzimmer im Hause des Grafen Derby in London. Kupferstich



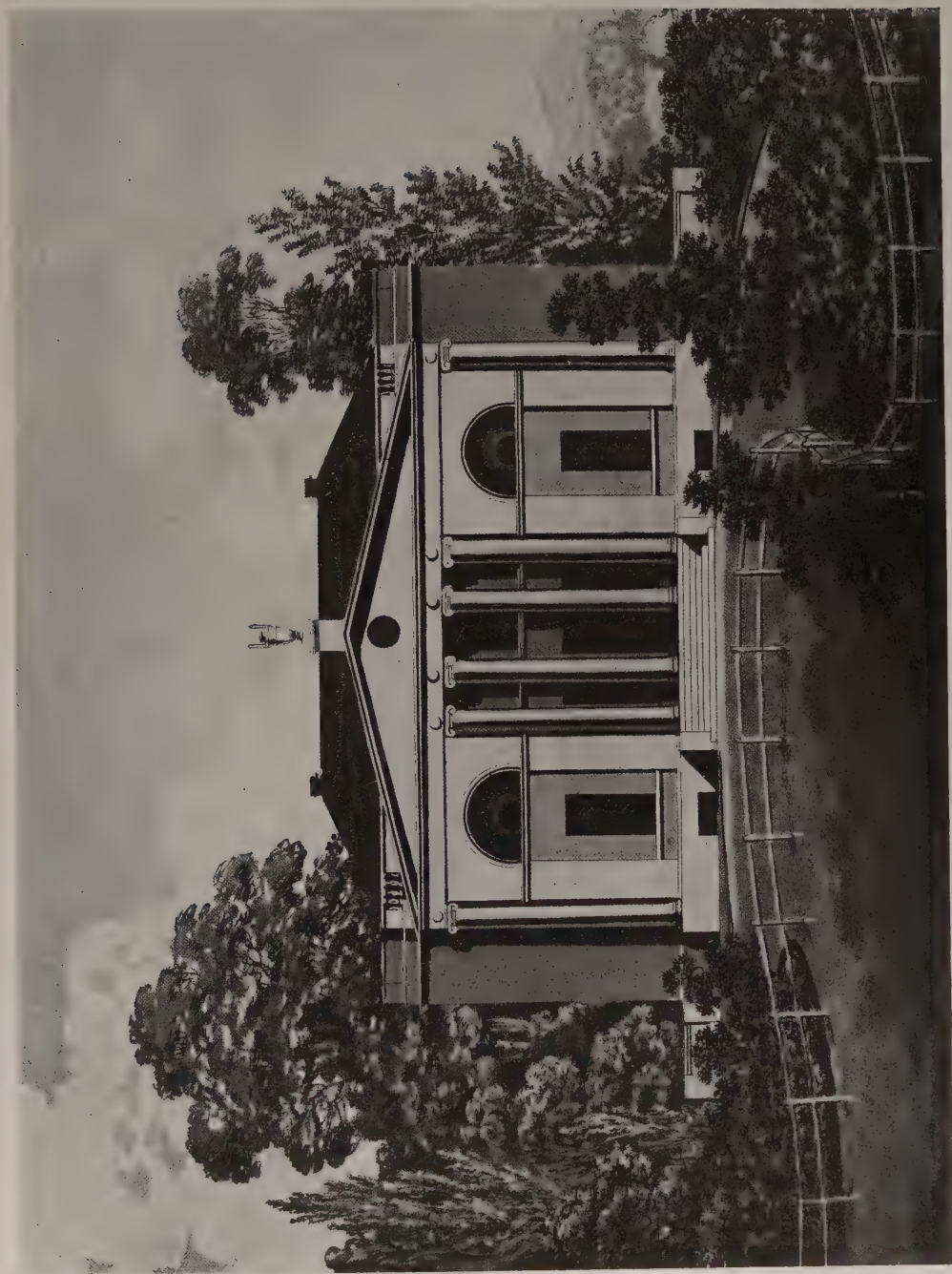
Robert und James Adam: Entwurf eines Kamines für den St. James-Palast in London



John Soane: Entwurf einer Villa. Kupferstich



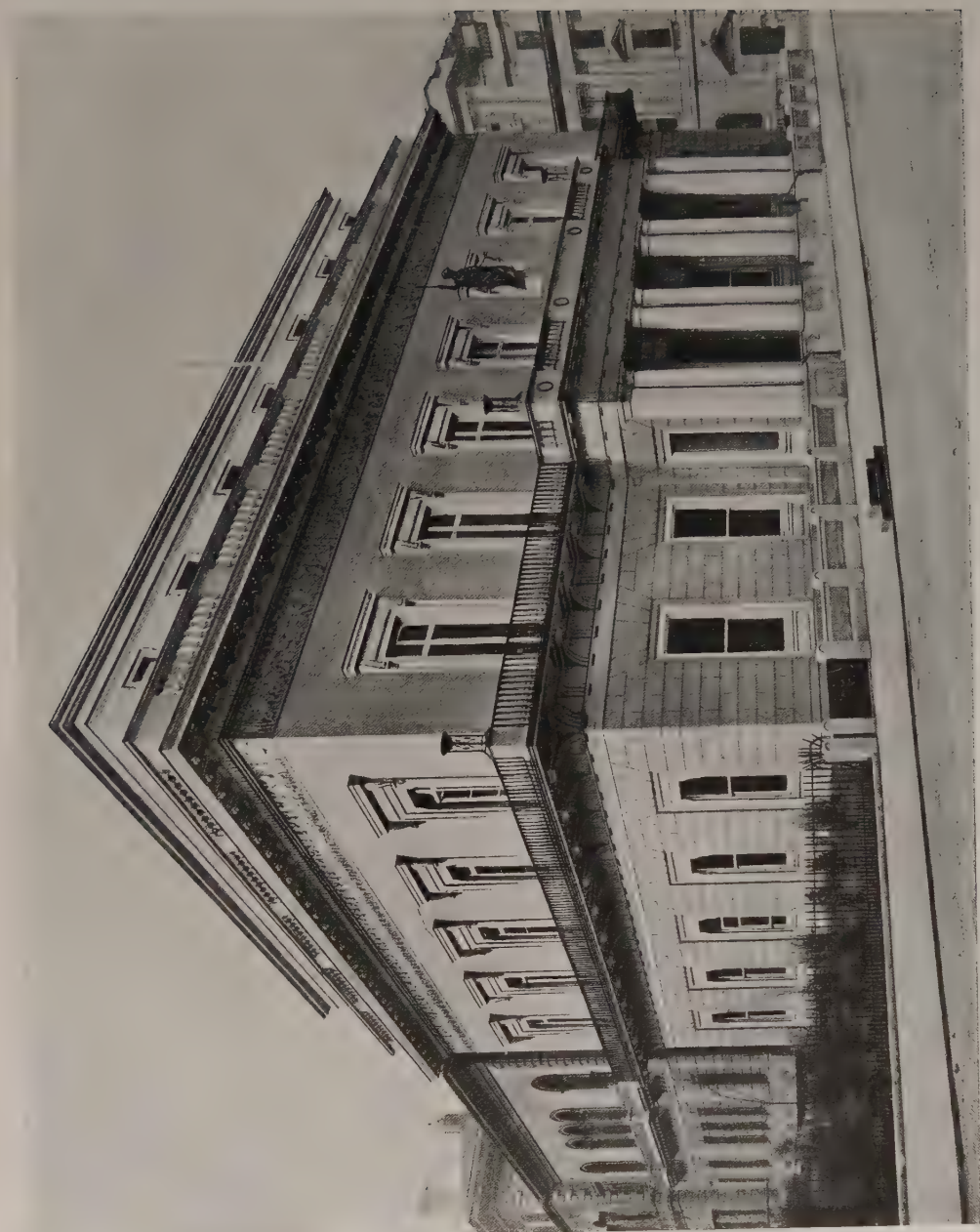
John Soane: Entwurf für eine Villa in Berkshire. Kupferstich



John Soane: Entwurf für eine kleine Villa. Kupferstich



Thomas Hamilton: High School in Edinburgh



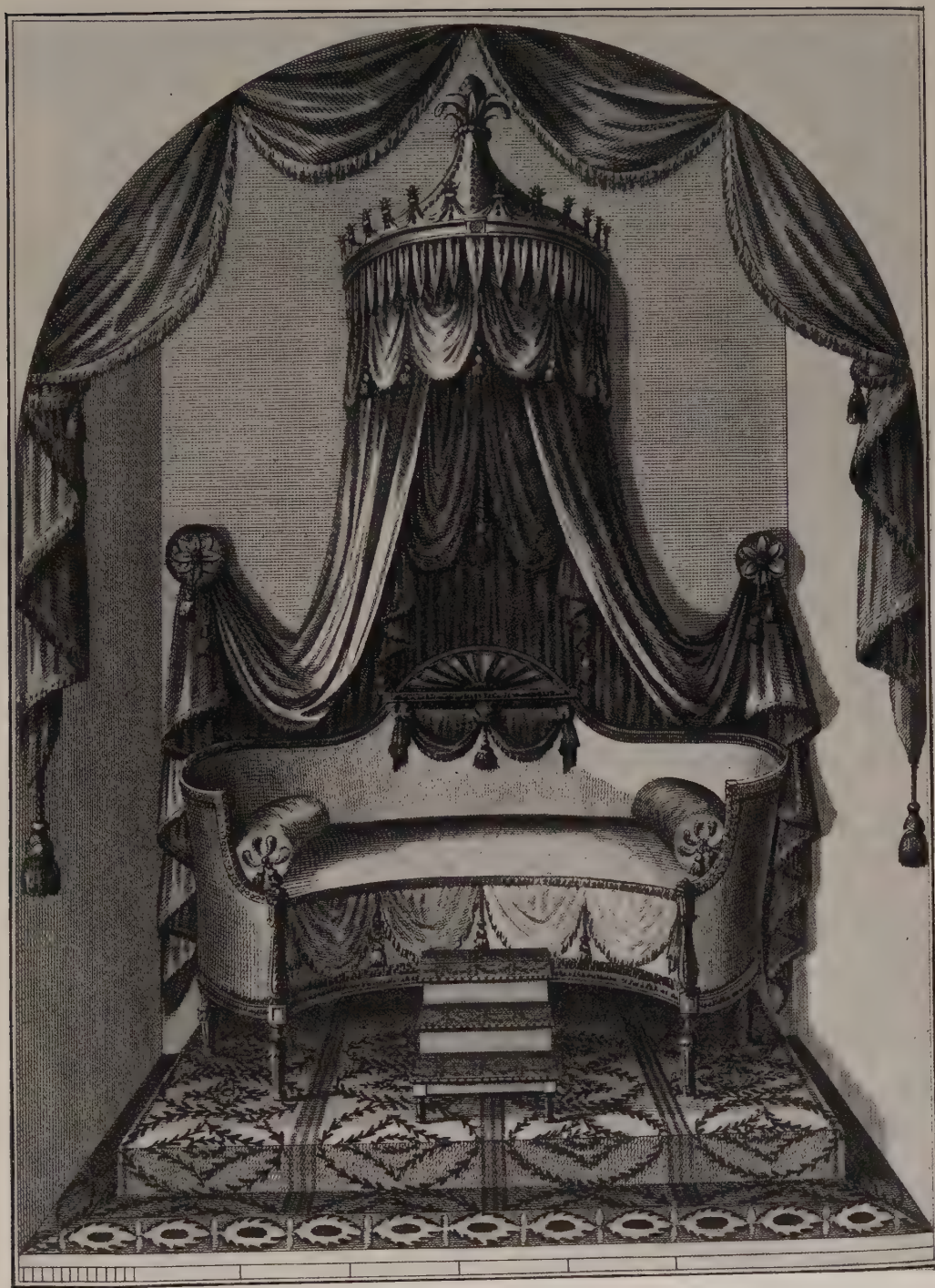
Decimus Burton: Athenaeum Club in London



John Soane: Bank of England in London



Lodewijk Roelandt: Vestibül der Universität in Gent



Thomas Sheraton: Entwurf einer Ruhebänk. Kupferstich



Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff: Das Schloß in Wörlitz



Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff: Blumengartenhaus im Georgengarten bei Dessau



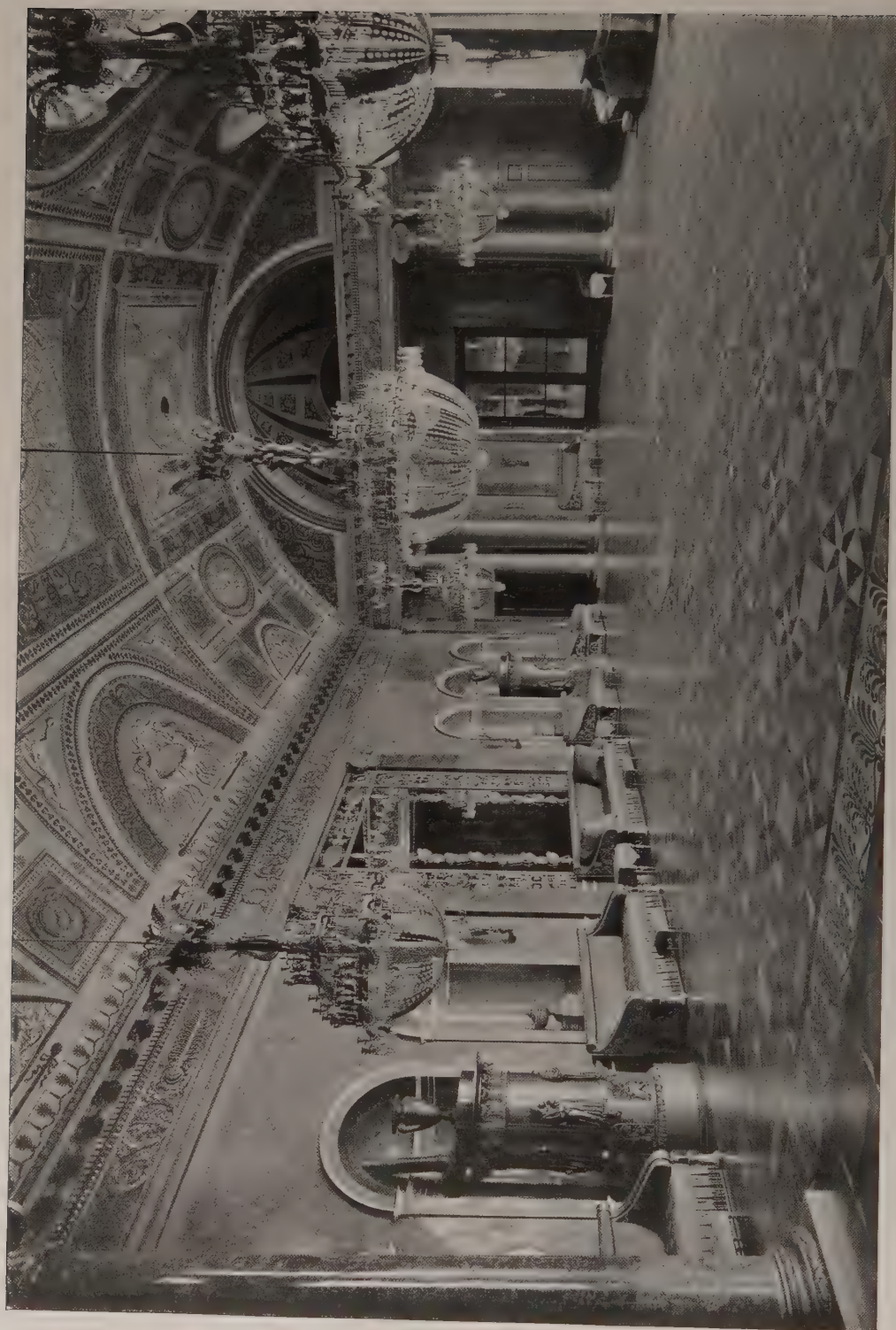
Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff: Großer Saal im Schloß zu Wörlitz



Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff: Schlafzimmer im Schloß zu Wörlitz



Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff: Saal in der Solitude
auf dem Sieglitzer Berg bei Dessau



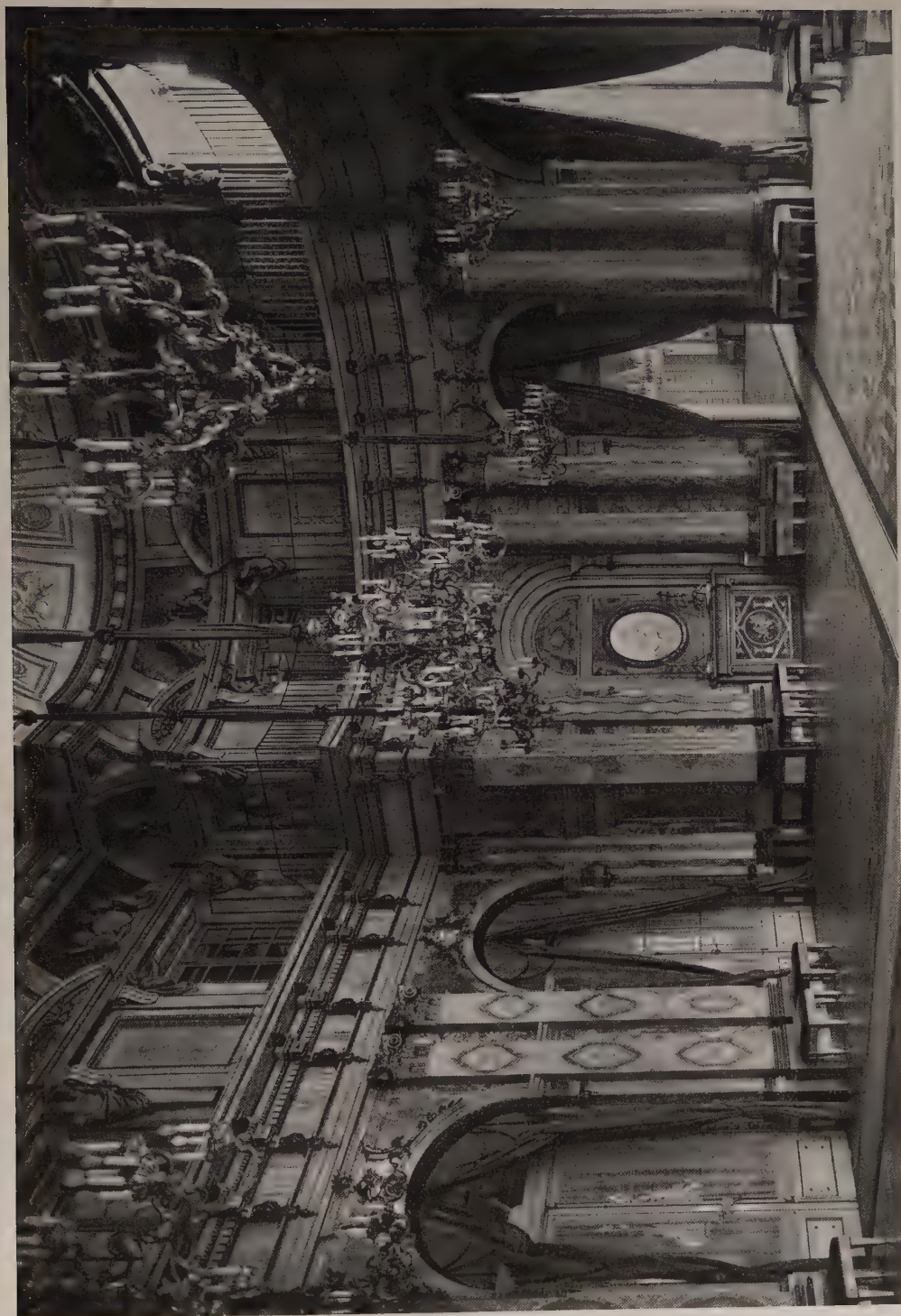
Simon-Louis du Ry: Tanzsaal im Schloß zu Kassel



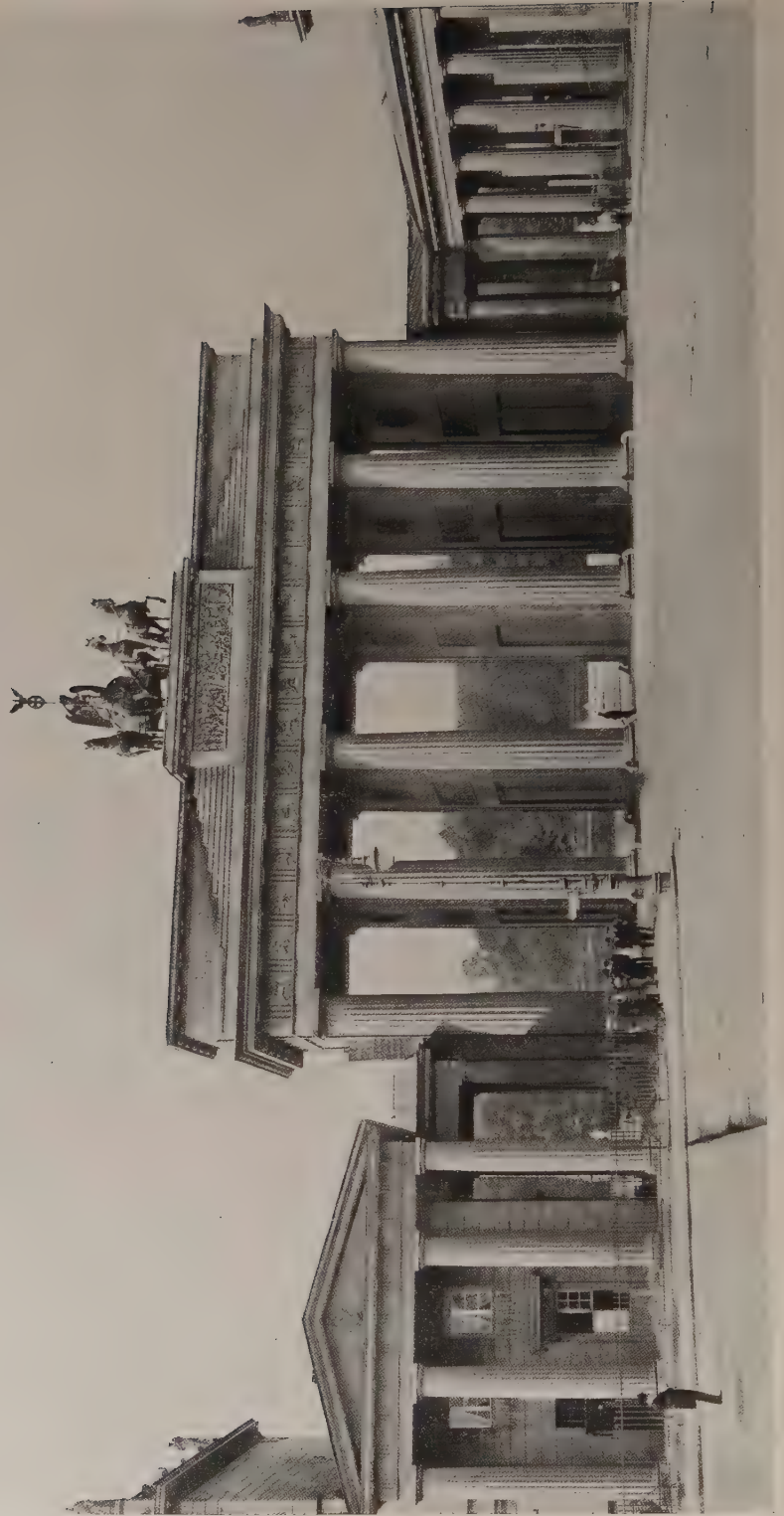
Simon-Louis du Ry: Blauer Saal im Schloß zu Kassel



Simon-Louis du Ry und Heinrich Christoph Jussow: Schloß Wilhelmshöhe bei Kassel



Philippe de La Guépière: Marmorsaal im Neuen Schloß zu Stuttgart



Karl Gotthard Langhans: Das Brandenburger Tor in Berlin



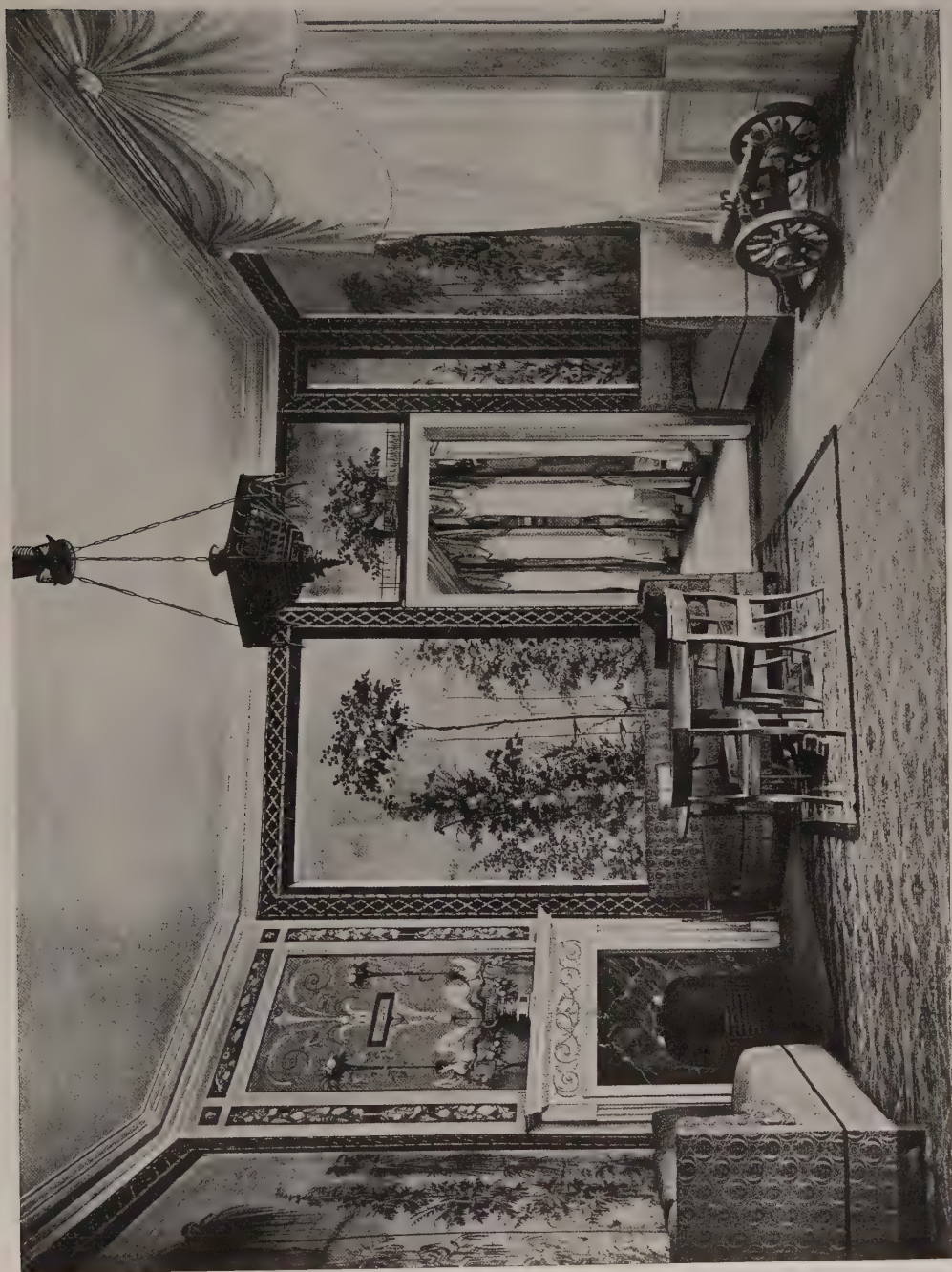
Karl Gotthard Langhans: Das Schauspielhaus in Potsdam



Karl Gotthard Langhans: Vestibül im Marmorpalais bei Potsdam



David Gilly: Getäfelte Saal im Schloß auf der Pfaueninsel bei Potsdam



David Gilly: Gartensaal in Schloß Paretz



David Gilly: Vestibül in Schloß Paretz



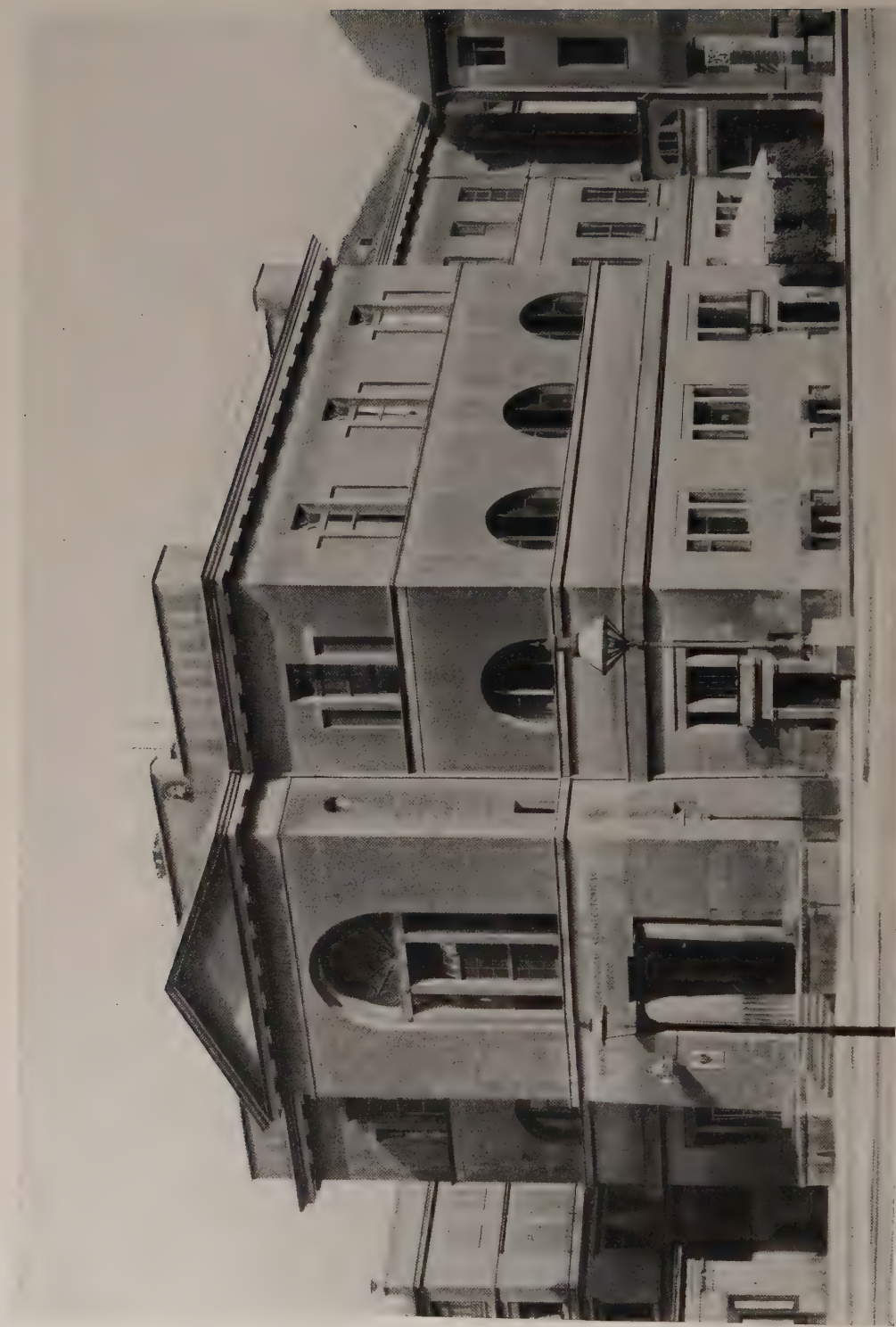
David Gilly: Das Viewegsche Haus in Braunschweig



Friedrich Gilly: Entwurf für ein Denkmal Friedrichs des Großen. Handzeichnung. Berlin, Technische Hochschule



Friedrich Gilly: Ehemaliges Palais Solms-Baruth in Berlin (1906 abgebrochen)



Heinrich Gentz: Die Alte Münze in Berlin (1886 abgebrochen)



Heinrich Gentz: Kopfbau des früheren Prinzessinnen-Palais in Berlin



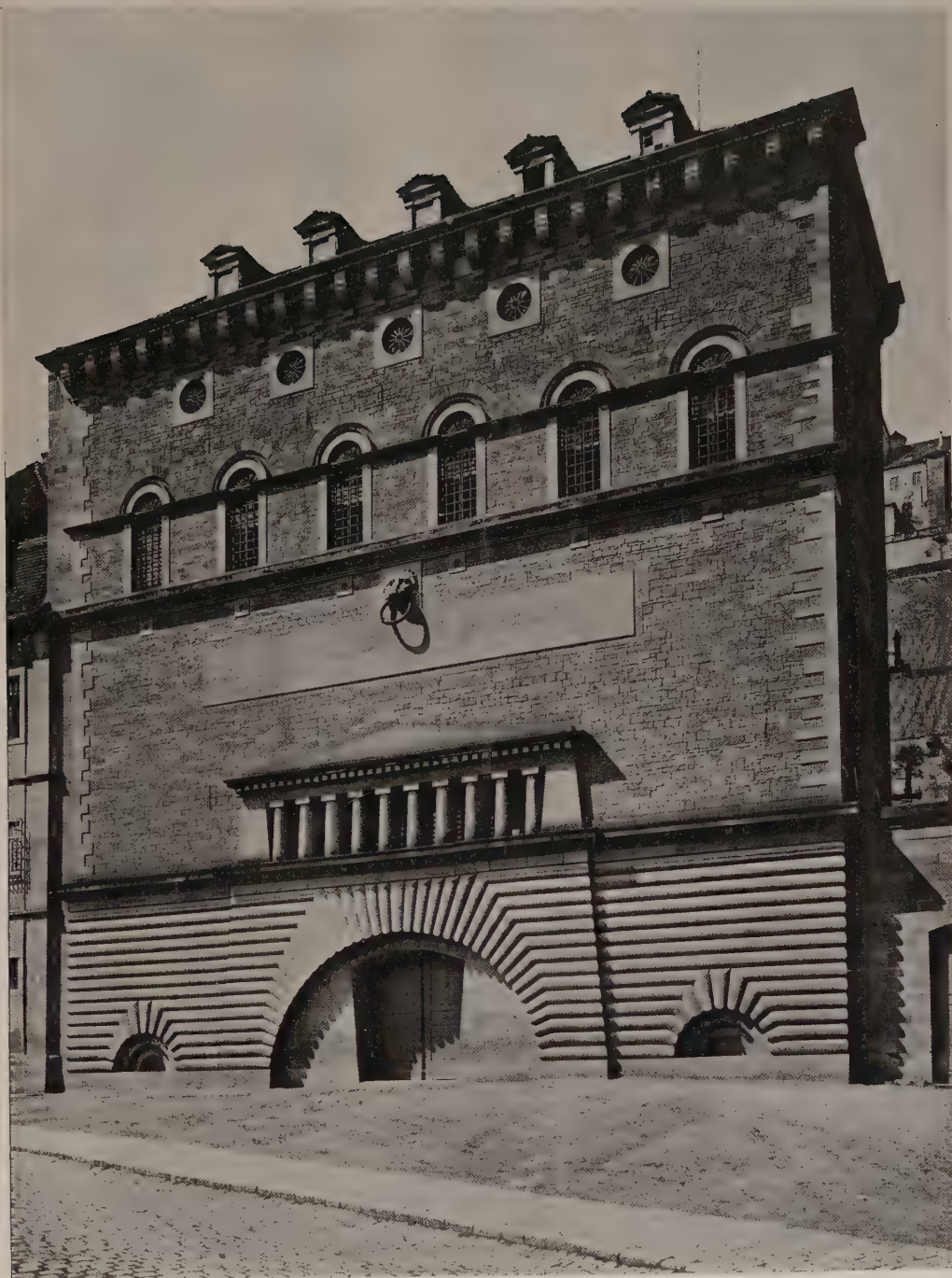
Heinrich Gentz: Festsaal im Schießhaus zu Weimar



Heinrich Gentz: Zedernzimmer im Schloß zu Weimar



Heinrich Gentz: Mausoleum im Schloßpark von Charlottenburg



Peter Speeth: Zuchthaus in Würzburg



Friedrich Weinbrenner: Evangelische Kirche in Karlsruhe



Friedrich Weinbrenner: Markgräflisches Palais in Karlsruhe



Nicolas-Alexandre de Salins de Montfort: Schreibkabinett
in der Residenz zu Würzburg



Kandelaber und Vase im klassizistischen Stil. Schloß Herrnsheim



Friedrich Schinkel: Entwurf zu einem Tempel. Handzeichnung.
Hamburg, Kunsthalle



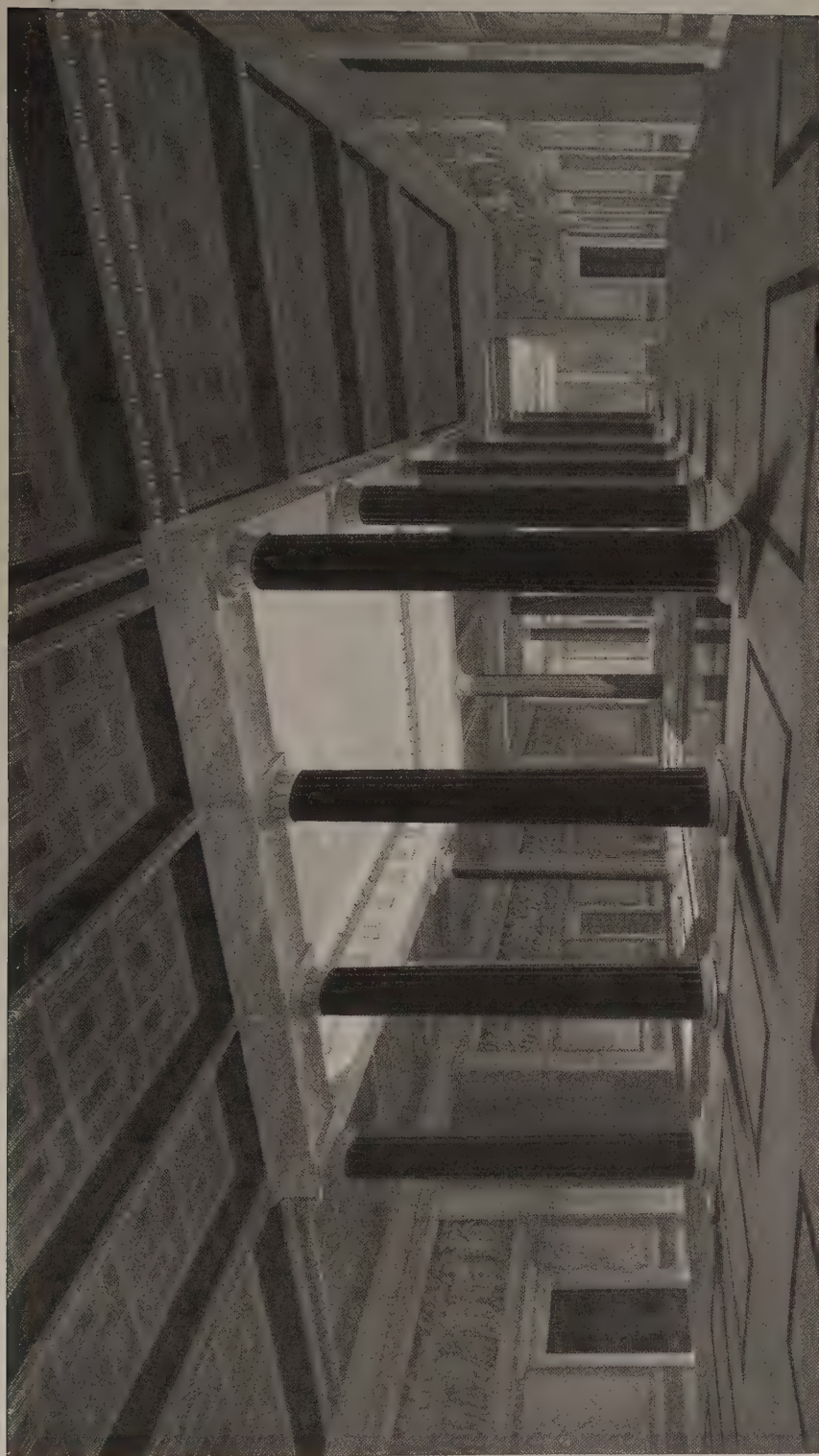
Friedrich Schinkel: Entwurf zu einem gotischen Dom. Handzeichnung.
Berlin, Schinkel-Museum



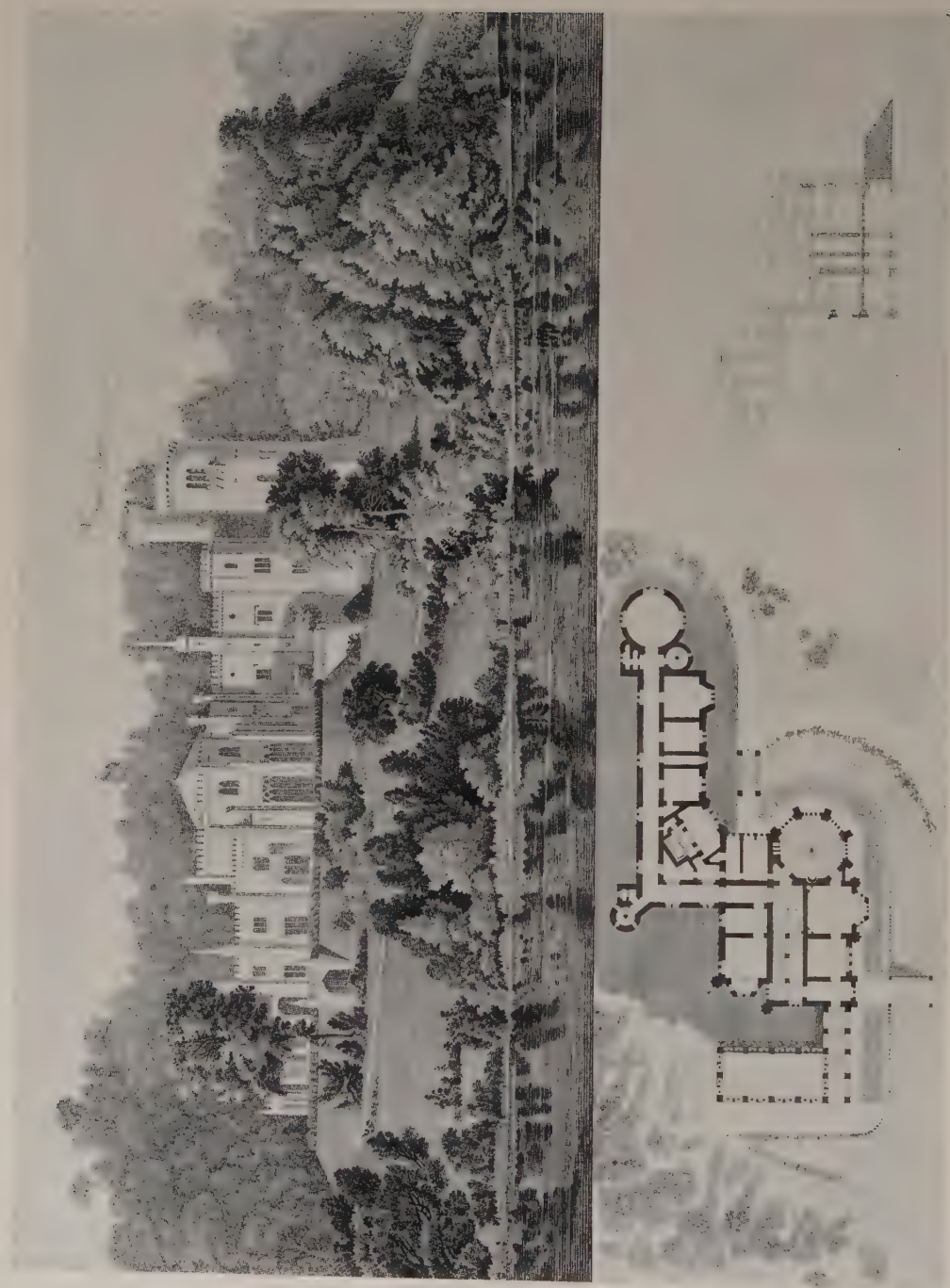
Friedrich Schinkel: Denkmal auf dem Kreuzberg in Berlin



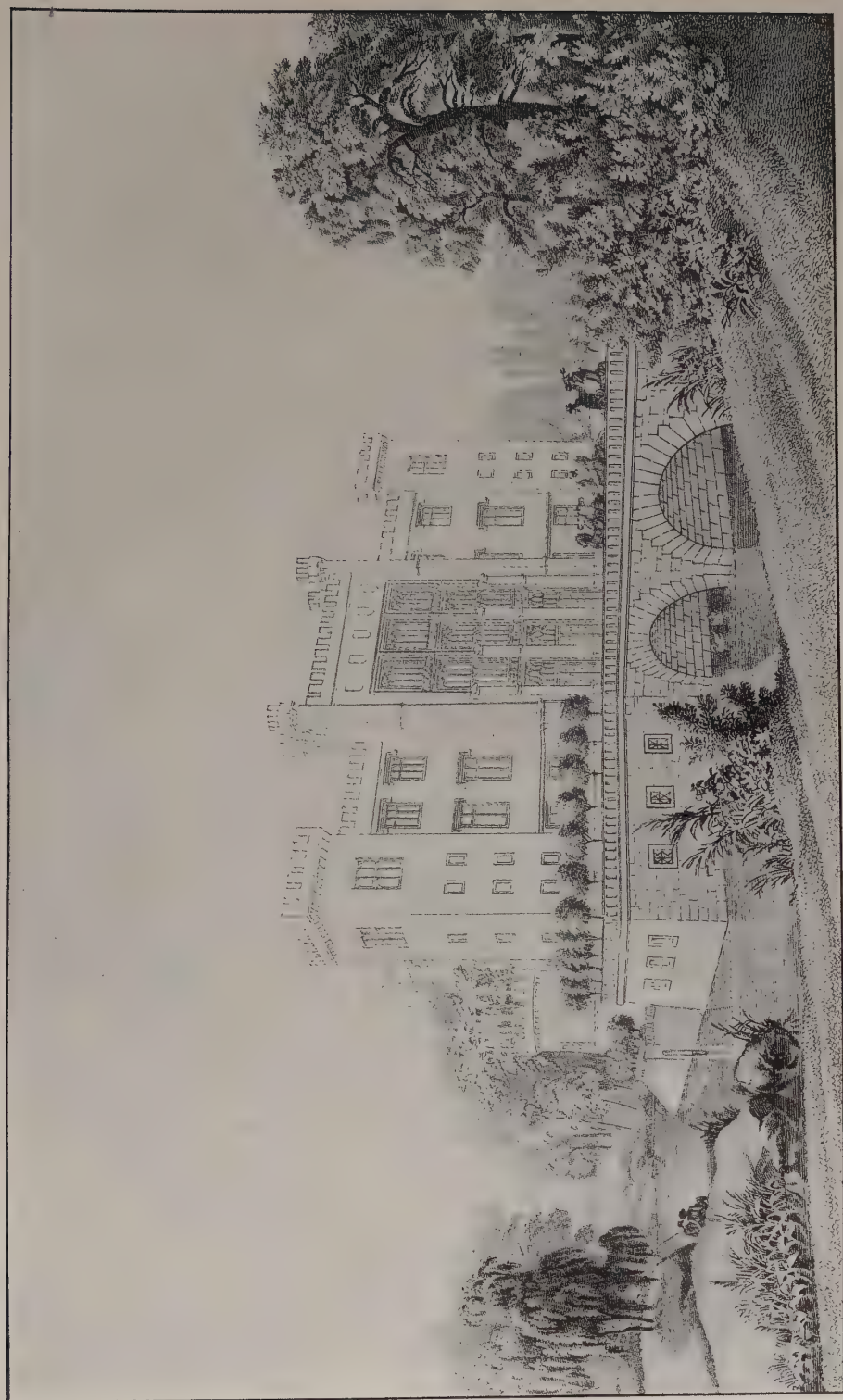
Friedrich Schinkel Entwurf zu einer Grabkapelle der Königin Luise. Handzeichnung.
Berlin, Schinkel-Museum



Friedrich Schinkel: Entwurf für den Vorhof des Schlosses Orianda auf der Krim. Aquarell. Berlin, Schinkel-Museum



Friedrich Schinkel: Entwurf für Schloß Babelsberg bei Potsdam. Lithographie



Friedrich Schinkel: Entwurf für Schloß Kurnik in Polen. Lithographie



Friedrich Schinkel: Das Schauspielhaus in Berlin



Friedrich Schinkel: Die Neue Wache in Berlin



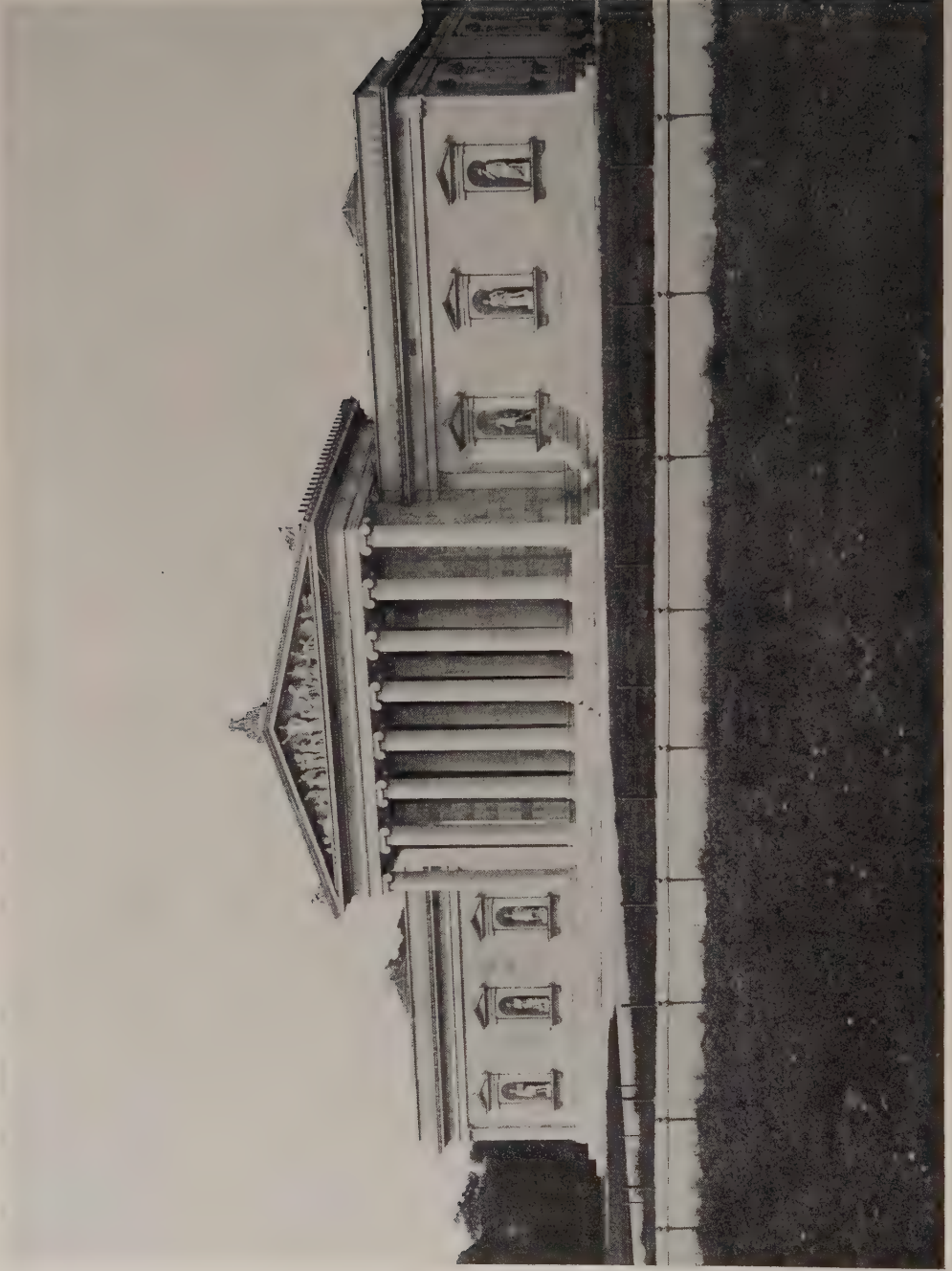
Friedrich Schinkel: Die Nikolai-Kirche in Potsdam



Friedrich Schinkel: Das Alte Museum in Berlin



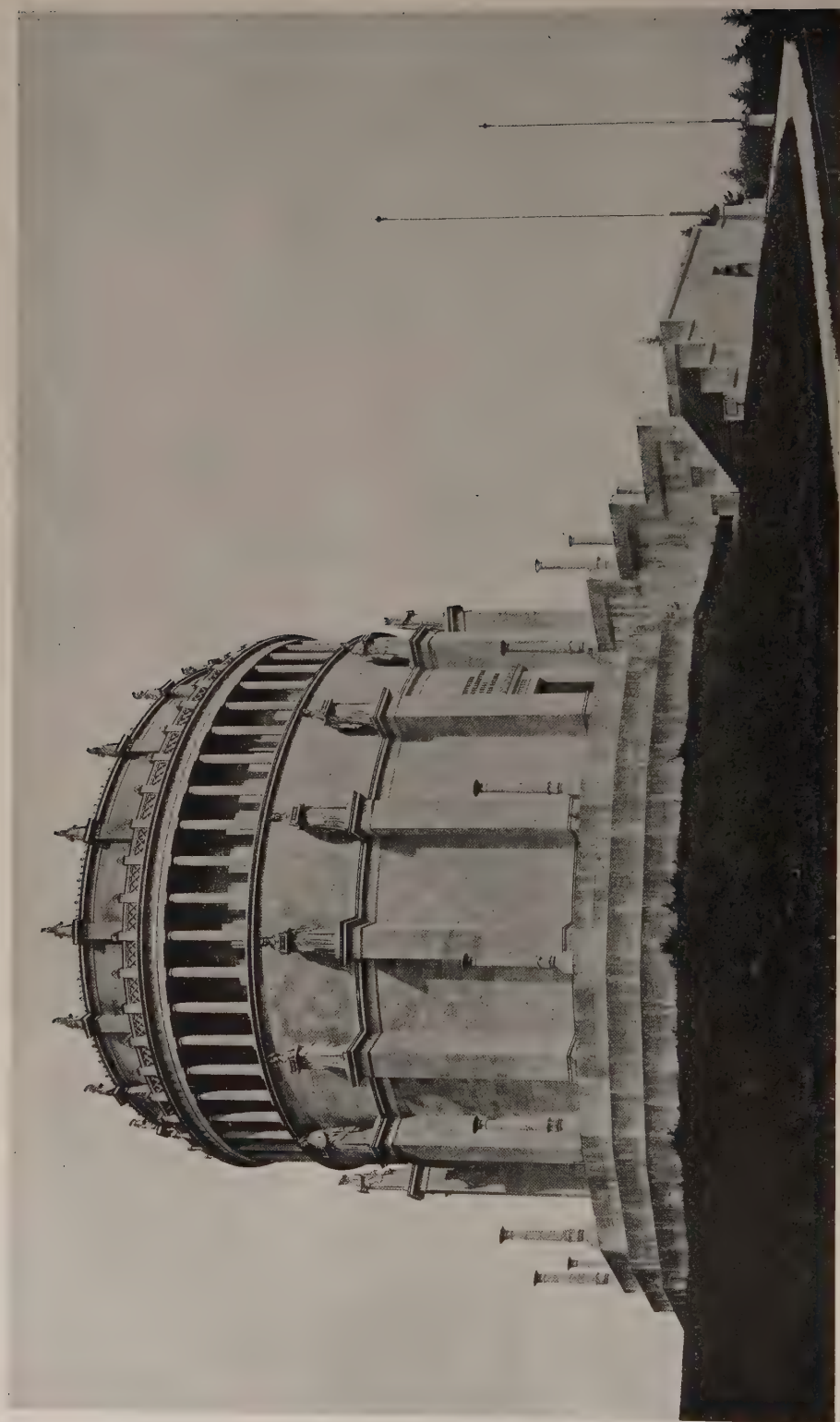
Friedrich Schinkel: Ehemaliges Palais Redern in Berlin (1906 abgebrochen)



Leo von Klenze: Die Glyptothek in München



Leo von Klenze: Die Propyläen in München



Leo von Klenze und Friedrich von Gärtner: Die Befreiungshalle bei Kelheim (Niederbayern)



Leo von Klenze: Die Walhalla bei Regensburg. Handzeichnung des Erbauers. Hamburg: Kunstställe.



Leo von Klenze: Salon der Königin im Königsbau der Residenz in München



Leo von Klenze: Die Ruhmeshalle in München



Christian Friedrich Hansen: Inneres der Frauenkirche in Kopenhagen



Christian Friedrich Hansen: Domhus (Altes Gerichtsgebäude) in Kopenhagen



Michael Gottlieb Bindeböll: Das Thorvaldsen-Museum in Kopenhagen



Dom St. Stanislaus in Wilna



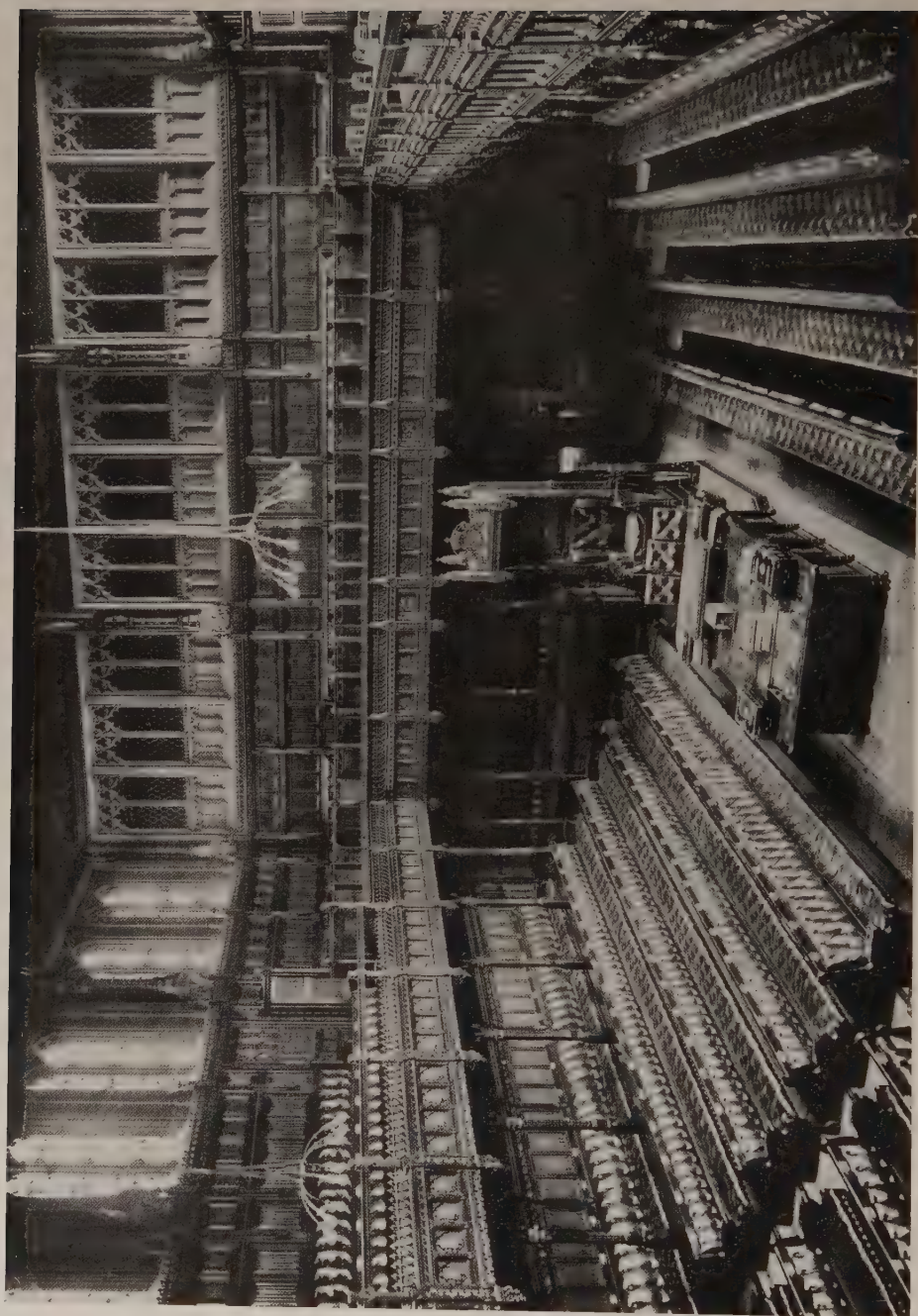
Ostrabrama-Kapelle in Wilna



Robert Morris: Inverary Castle in Scotland



George Dance: St. Bartholomew in London



Charles Barry und Augustus Pugin: Sitzungssaal im Parlamentsgebäude in London



Charles Barry: Das Parlamentsgebäude in London



George Dance: Fassade der Guildhall in London



Gilbert Scott: St. Mary's Cathedral in Edinburgh



Gilbert Scott: Die Nikolai-Kirche in Hamburg. Stich von Wilkinson



Georg Christoph Henskiel: Das Gotische Haus im Park von Wörlitz



Georg Friedrich Ziebland: Basilika des heiligen Bonifazius in München



Friedrich von Gärtner: Treppenhaus der Staatsbibliothek in München



Friedrich von Gärtner: Die Staatsbibliothek in München



Friedrich Bürklein: Das Maximilianeum in München



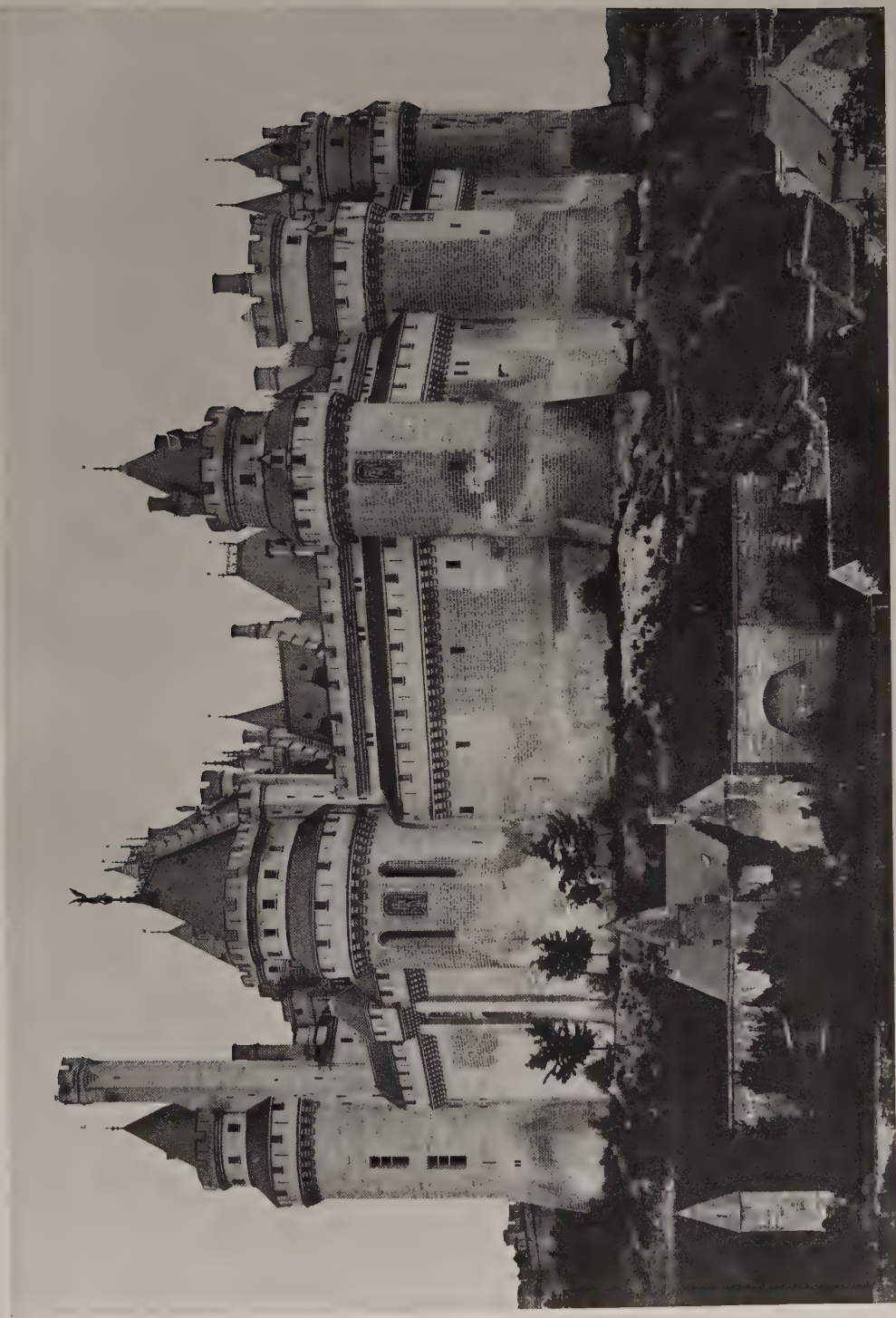
Friedrich von Gärtner: Die Ludwigskirche in München



Joseph Daniel Ohlmüller: Die Marienhilfskirche in München



Joseph Daniel Ohlmüller: Schloß Hohenschwangau



Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc: Schloß Pierrefonds bei Paris



Franz Christian Gau: Sainte-Clotilde in Paris

BILDNEREI



Antonio Canova: Perseus. Rom, Museo Pio-Clementino im Vatikan



Antonio Canova: Grabmal Papst Clemens' XIII. Rom, St. Peter



Antonio Canova: Grabmal Papst Clemens' XIV. Rom, Santi Apostoli



Antonio Canova: Hebe. Berlin, National-Galerie



Antonio Canova: Die drei Grazien. Leningrad, Eremitage



Antonio Canova: Grabmal des Kupferstechers Giovanni Volpato
Rom, Santi Apostoli



Pompeo Marchesi: Denkmal des Physikers Alessandro Volta in Como



Caldelari: Narziß. Paris, Louvre



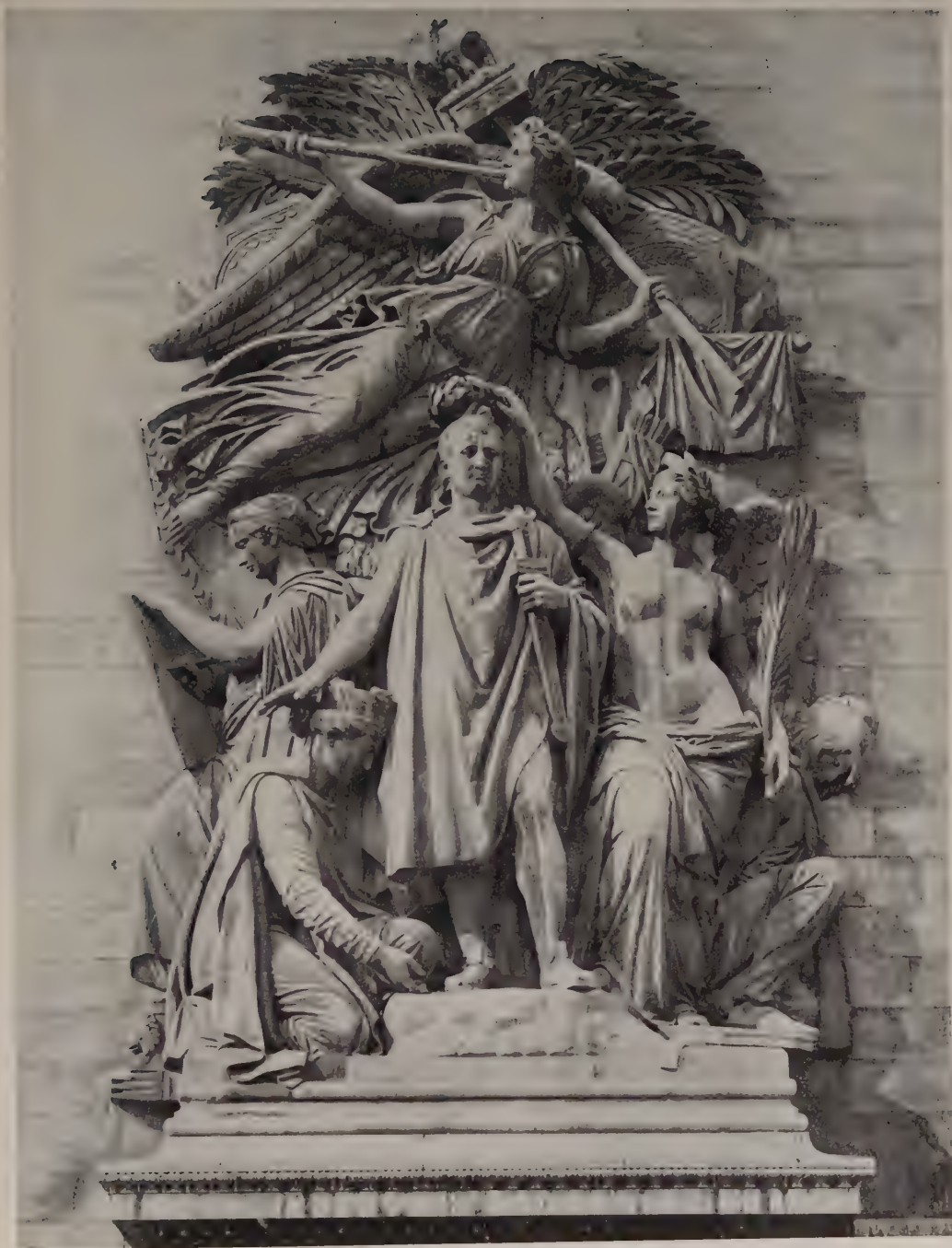
Louis-Claude Vassé: Der Schmerz. Paris, Louvre



Antoine-Denis Chaudet: Amor. Paris, Louvre



Jean-Pierre Cortot: Der Bote von Marathon. Paris, Louvre



Jean-Pierre Cortot: Die Krönung Napoleons. Marmorgruppe am Arc de l'Etoile
in Paris



Pierre Cartellier: Vergniaud auf der Rednertribüne. Versailles, Museum



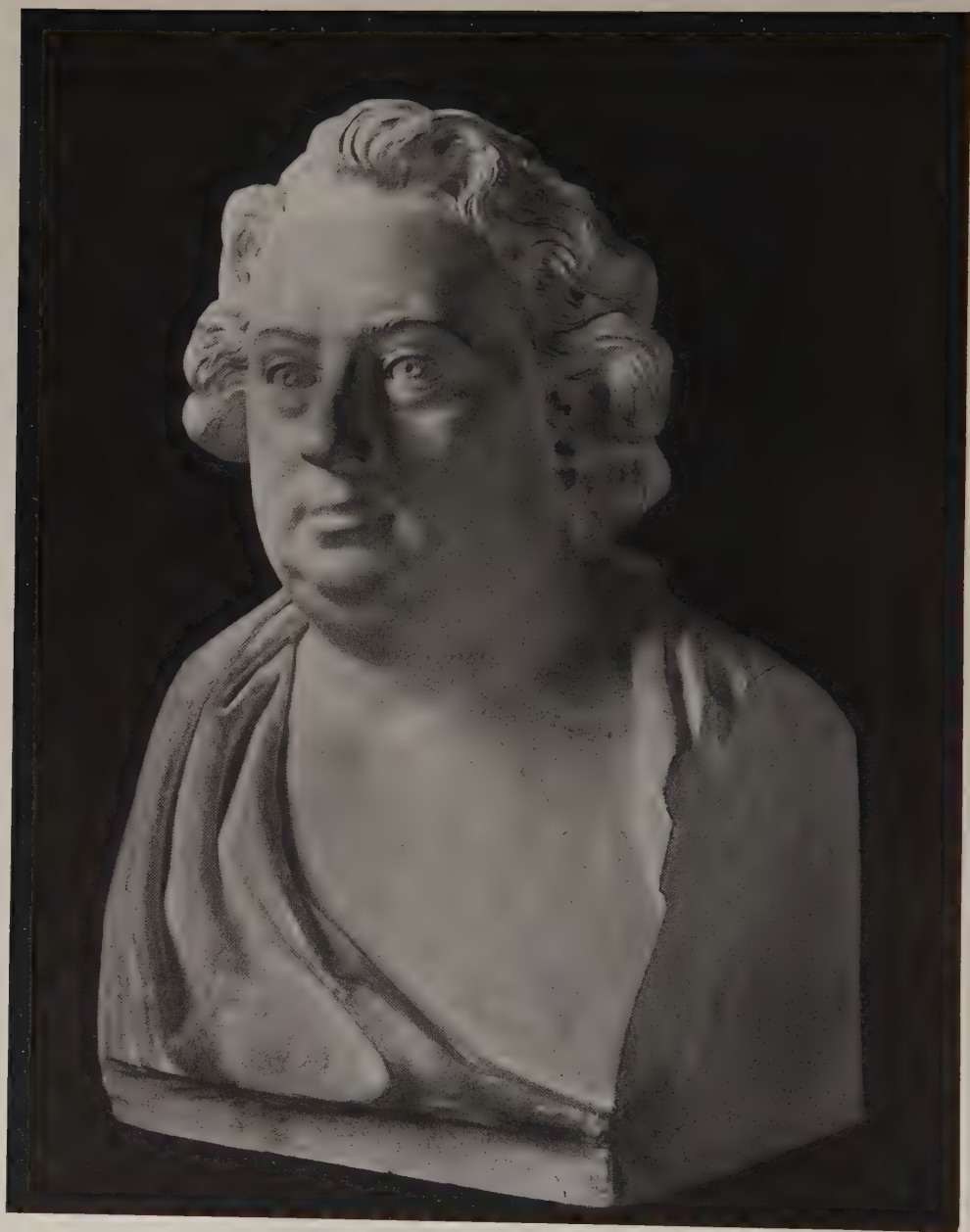
Denis Foyatier: Spartacus. Paris, Louvre



Barthélemy-François Chardigny: Die samnitische Vermählung. Marseille, Museum



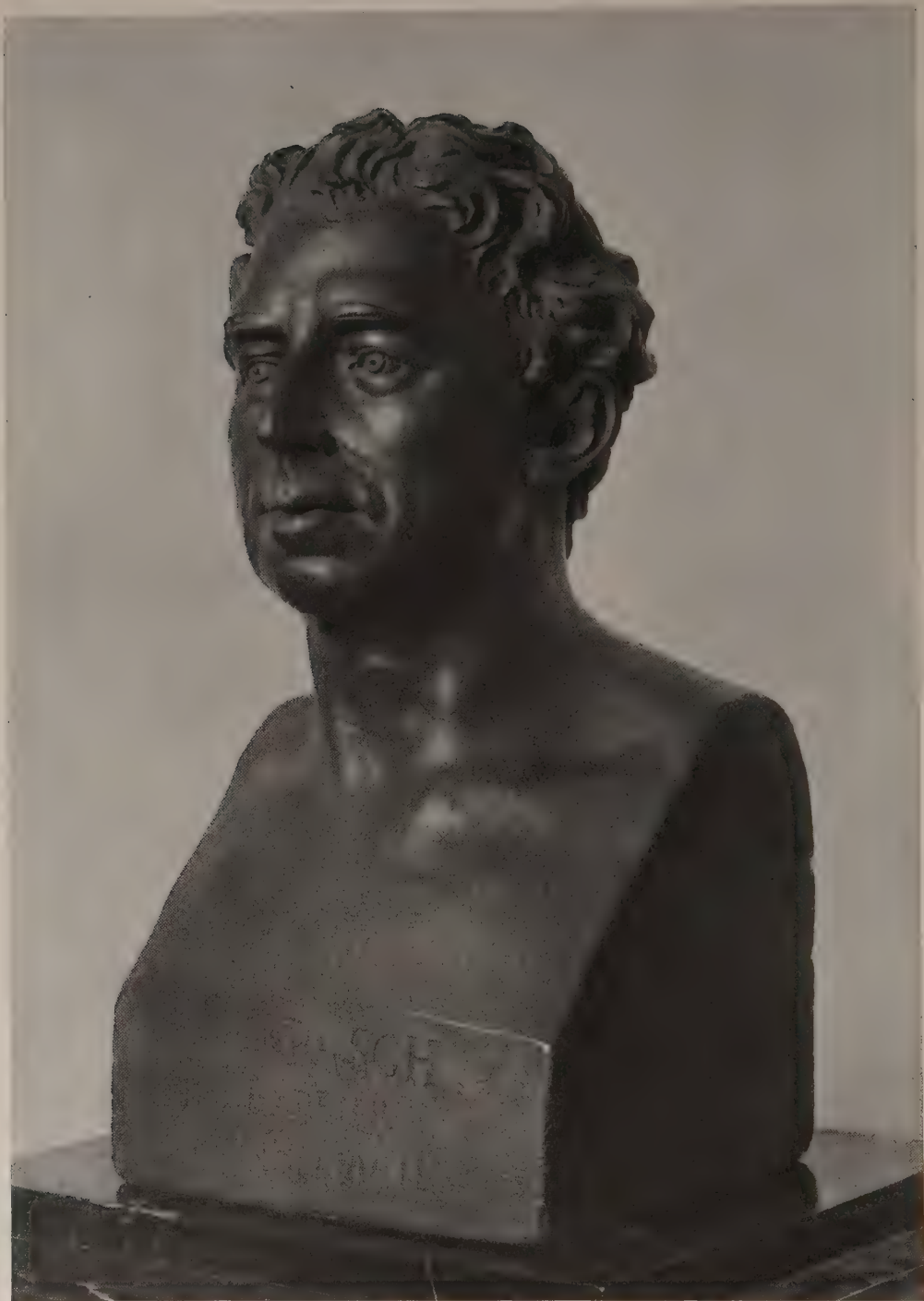
Jean-Joseph Perraud: Der Abschied. Paris, Louvre



Johan Tobias Sergel: Selbstbildnis. Stockholm, Nationalmuseum



Johan Tobias Sergel: Bildnisbüste der Gräfin Sparre. Stockholm, Nationalmuseum



Johan Tobias Sergel: Bildnisbüste des Malers Johan Pasch
Stockholm, Nationalmuseum



Johan Tobias Sergel: Venus. Stockholm, Nationalmuseum



Johan Tobias Sergel: Bildnismedaillon des Admirals Chapman
Stockholm, Nationalmuseum



Johan Tobias Sergel: Othryades. Tonmodell. Stockholm, Nationalmuseum



Johan Tobias Sergel: Der trunkene Faun. Stockholm, Nationalmuseum



Bertel Thorwaldsen: Iason mit dem goldenen Vließ
Kopenhagen, Thorwaldsen-Museum



Bertel Thorwaldsen: Psyche. Kopenhagen, Thorwaldsen-Museum



Bertel Thorvaldsen: Amor und Psyche. Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum



Bertel Thorwaldsen: Die Grazien lauschen Amors Gesänge
Kopenhagen, Thorwaldsen-Museum



Bertel Thorwaldsen: Der Hirtenknabe. Kopenhagen, Thorwaldsen-Museum



Bertel Thorvaldsen: Der Löwe von Luzern. Abguß im Thorwaldsen-Museum



Bertel Thorwaldsen: Ganyemed, den Adler tränkend. Kopenhagen, Thorwaldsen-Museum



Alexander Trippel: Goethe-Büste. Arolsen, Schloß



Johann Heinrich Dannecker: Tonentwurf zur „Ariadne auf dem Panther“
Stuttgart, Museum



Johann Heinrich Dannecker: Selbstbildnis. Stuttgart, Museum



Franz Anton von Zauner: Denkmal Kaiser Josefs II. in Wien



Valentin Sonnenschein: Votivgruppe. Basel, Historisches Museum



Landolin Ohmacht: Grabrelief. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe



Gottfried Schadow: Grabmal des Grafen von der Mark
Berlin, Dorotheenstädtische Kirche



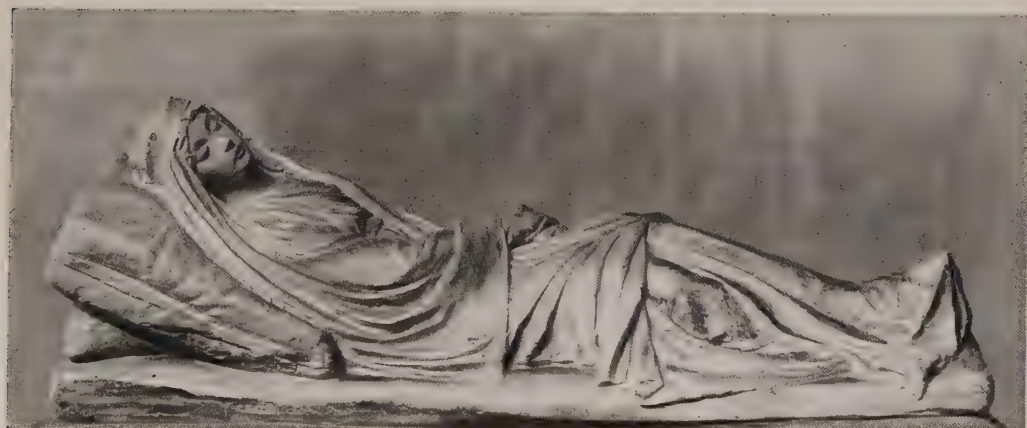
Gottfried Schadow: Kronprinzessin Luise und Prinzessin Friederike
Berlin, Schloß



Gottfried Schadow: Denkmal Friedrichs des Großen in Stettin



Gottfried Schadow: Friedrich der Große. Teilansicht des Denkmals in Stettin



Gottfried Schadow: Tonentwurf zum Grabmal der Königin Luise
Berlin, National-Galerie



Gottfried Schadow: Quadriga auf dem Brandenburger Tor in Berlin



Gottfried Schadow: Ruhendes Mädchen. Berlin, National-Galerie



Christian Rauch: Grabmal der Königin Luise im Mausoleum des Schlosses in Charlottenburg



Christian Rauch: Denkmal König Max Josefs in München



Christian Rauch: Denkmal August Hermann Franckes in Halle



Christian Rauch : Denkmal des Feldmarschalls Blücher in Berlin



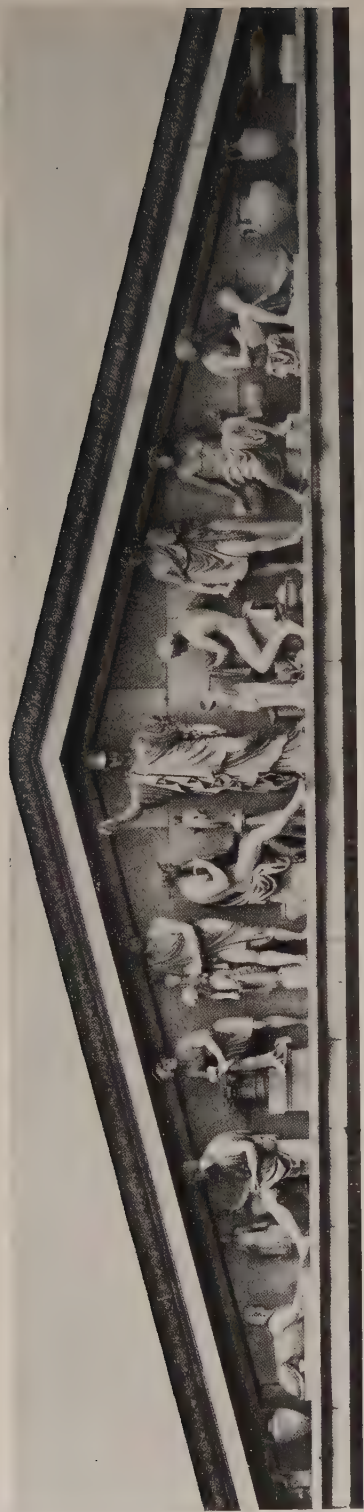
Christian Rauch: Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin



Christian Rauch: Bildnisbüste des Bildhauers Friedrich Tieck. Hamburg, Kunsthalle



Christian Rauch: Siegesgöttin in der Walhalla bei Regensburg



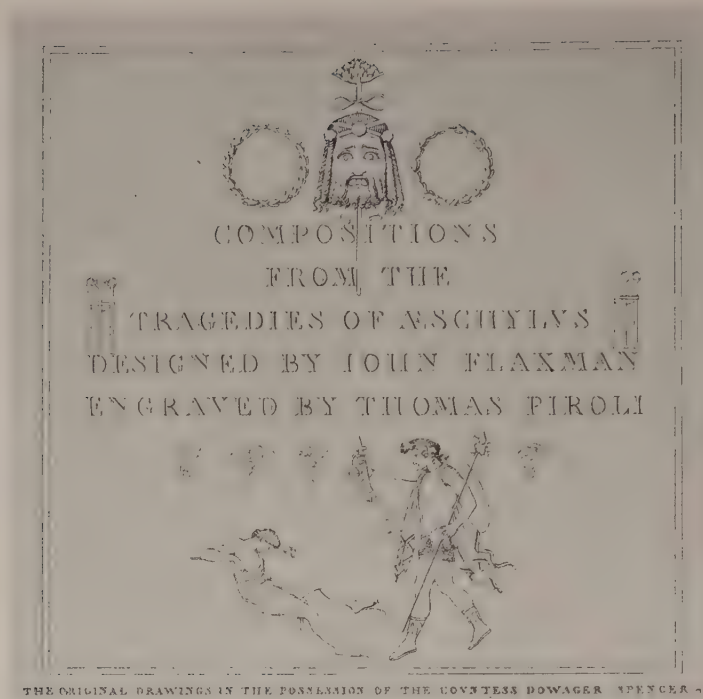
Johann Martin Wagner: Minerva als Beschützerin der Künste. Marmorgruppe im Giebelfeld der Glyptothek in München



Ludwig Schwanthaler: Viktorien in der Befreiungshalle bei Kelheim



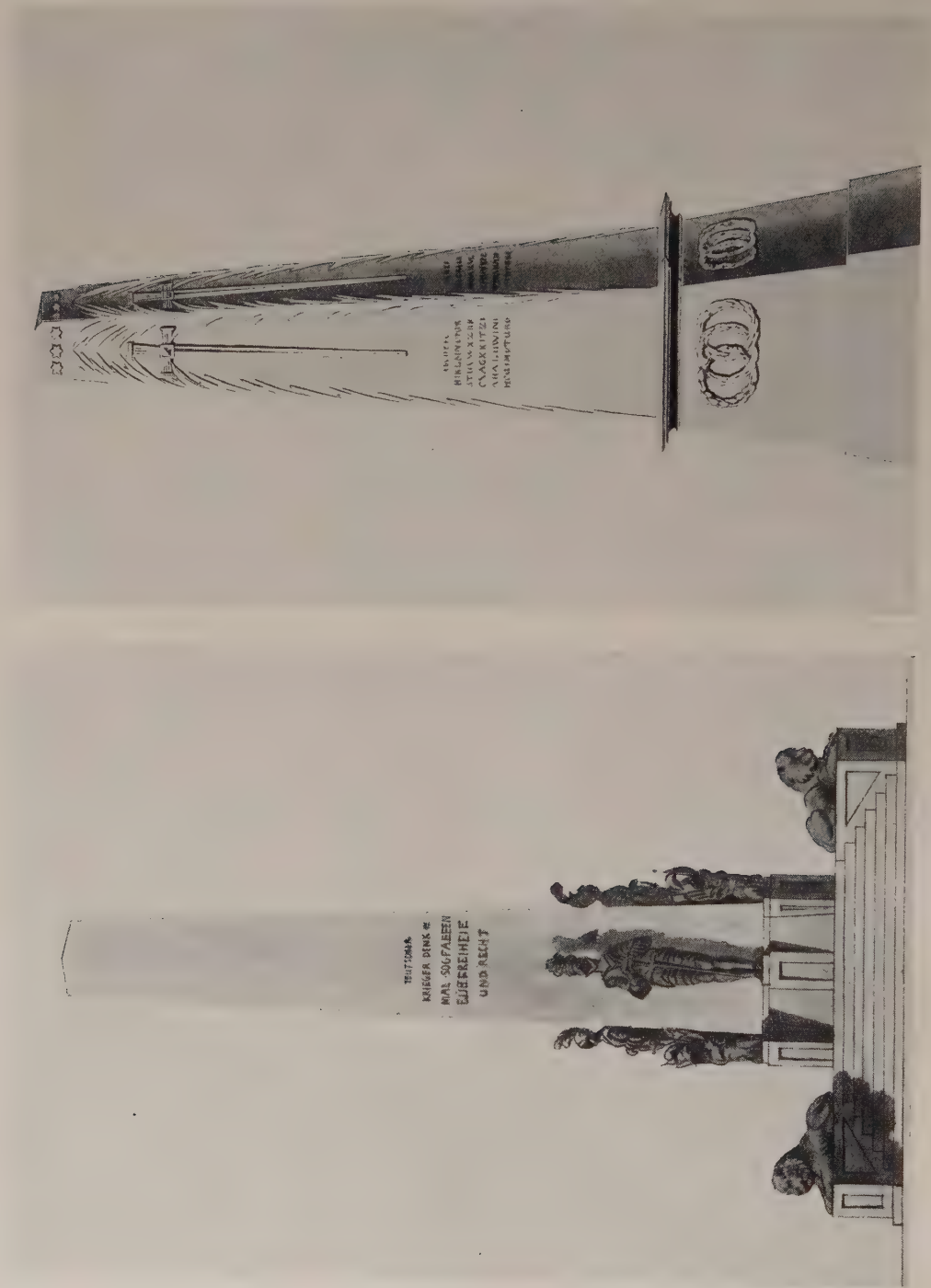
John Flaxman: Denkmal Lord Nelsons in der St. Pauls-Kathedrale in London



John Flaxman: Umrißzeichnungen zu Aeschylus



John Flaxman: Umrißzeichnungen zu Homer



Caspar David Friedrich: Zwei Denkmalentwürfe. Handzeichnungen. Mannheim, Privatbesitz



Ernst Rietschel: Luther-Denkmal in Worms



Heinrich Gentz: Entwurf zu einem Luther-Denkmal. Handzeichnung.
Berlin, Staatsarchiv



Ernst von Bandel: Denkmal Hermanns des Cheruskers im Teutoburger Wald



François Rude: Denkmal des Marschalls Ney. Paris, Carrefour de l'Observatoire



François Rude: Die Jungfrau von Orléans. Paris, Louvre



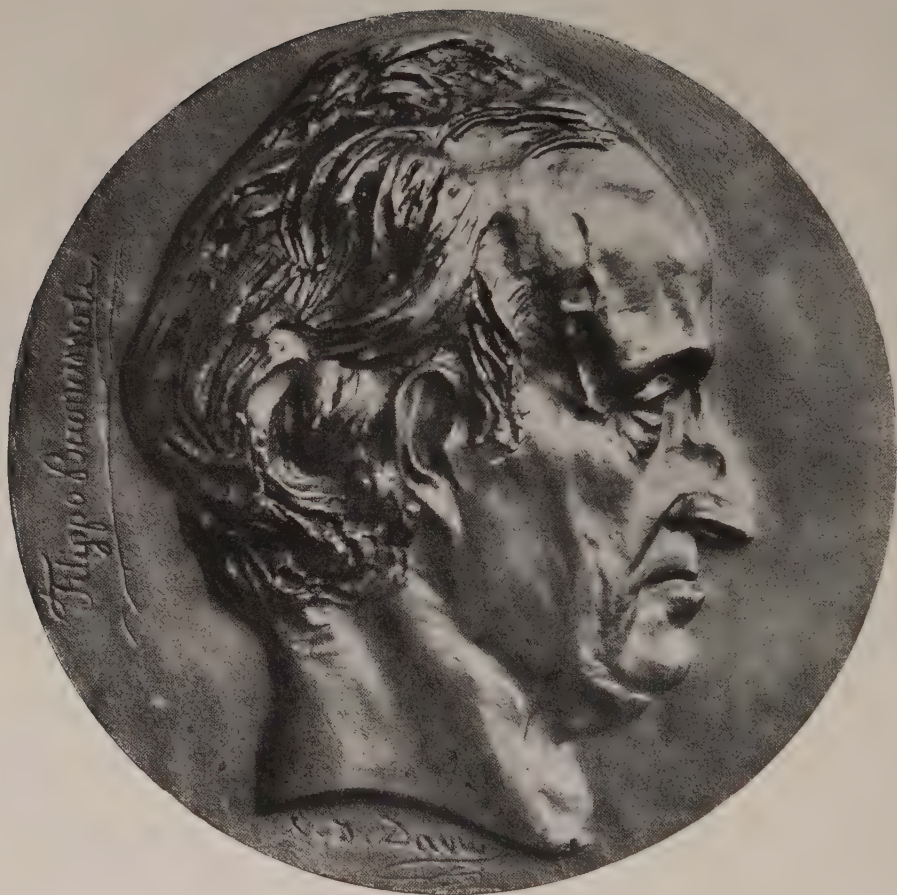
François Rude: „Die Marseillaise“. Marmorgruppe am Arc de l'Etoile in Paris



Francisque Duret: Tanzender Neapolitaner Fischer. Paris, Louvre



Pierre-Jean David d'Angers: Philopoemen. Paris, Louvre



Pierre-Jean David d'Angers: Medaillonbildnis Filippo Buonarrotis
Hamburg, Kunsthalle

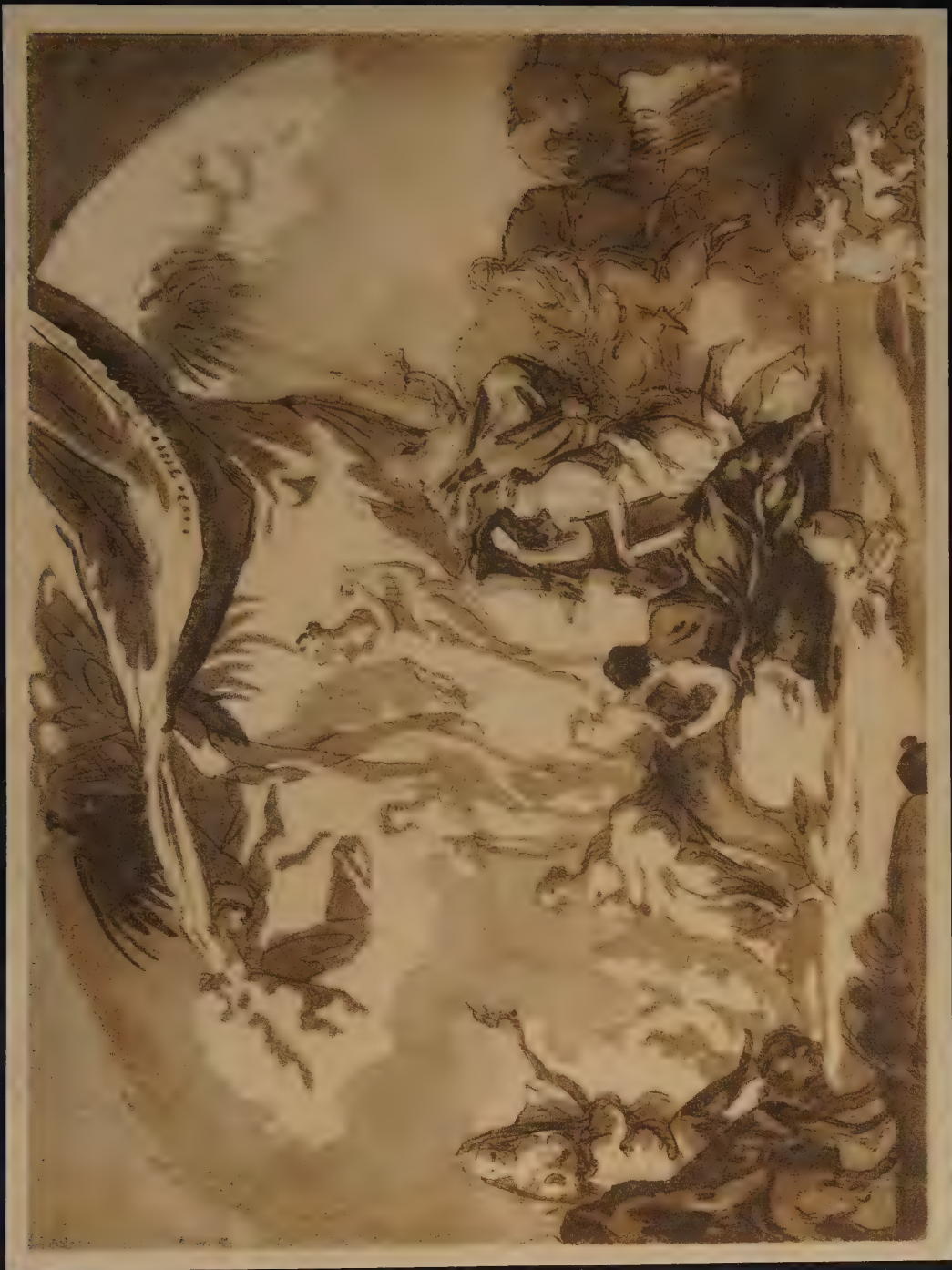
MA L E R E I



Anton Raphael Mengs: Der Parnaß. Deckengemälde. Rom, Villa Albani



Anton Raphael Mengs: Die Verkündigung an Maria
Wien, Kunsthistorisches Museum



Heinrich Füger: Entwurf zum Vorhang des Wiener Bürgertheaters. Handzeichnung. Berlin, National-Galerie.



Heinrich Füger: Fürstin Barbara Wassiliewna Galitzin
Berlin, National-Galerie



Angelika Kauffmann: Bildnis einer Dame als Vestalin. Dresden, Gemäldegalerie



Friedrich August Tischbein: Bildnis der Königin Luise. Berlin, Schloß Monbijou



Friedrich August Tischbein: Die Kinder Karl Augusts von Weimar
Arolsen, Schloß



Friedrich August Tischbein: Bildnis der Gräfin Theresia Fries
Hamburg, Kunsthalle



Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: Goethe in der römischen Campagna
Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut



Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: Die Dichterin Christine Westphalen
Hamburg, Kunsthalle



Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: Innenraum. Hamburg, Kunsthalle



Joseph Grassi: Bildnis der Königin Luise. Berlin, Schloß Monbijou



Wilhelm Ternite: Bildnis der Königin Luise. Berlin, Schloß Monbijou



Adam Friedrich Oeser: Landschaft. Handzeichnung. Hamburg, Kunsthalle



Salomon Geßner: Landschaft. Handzeichnung. Hamburg, Kunsthalle



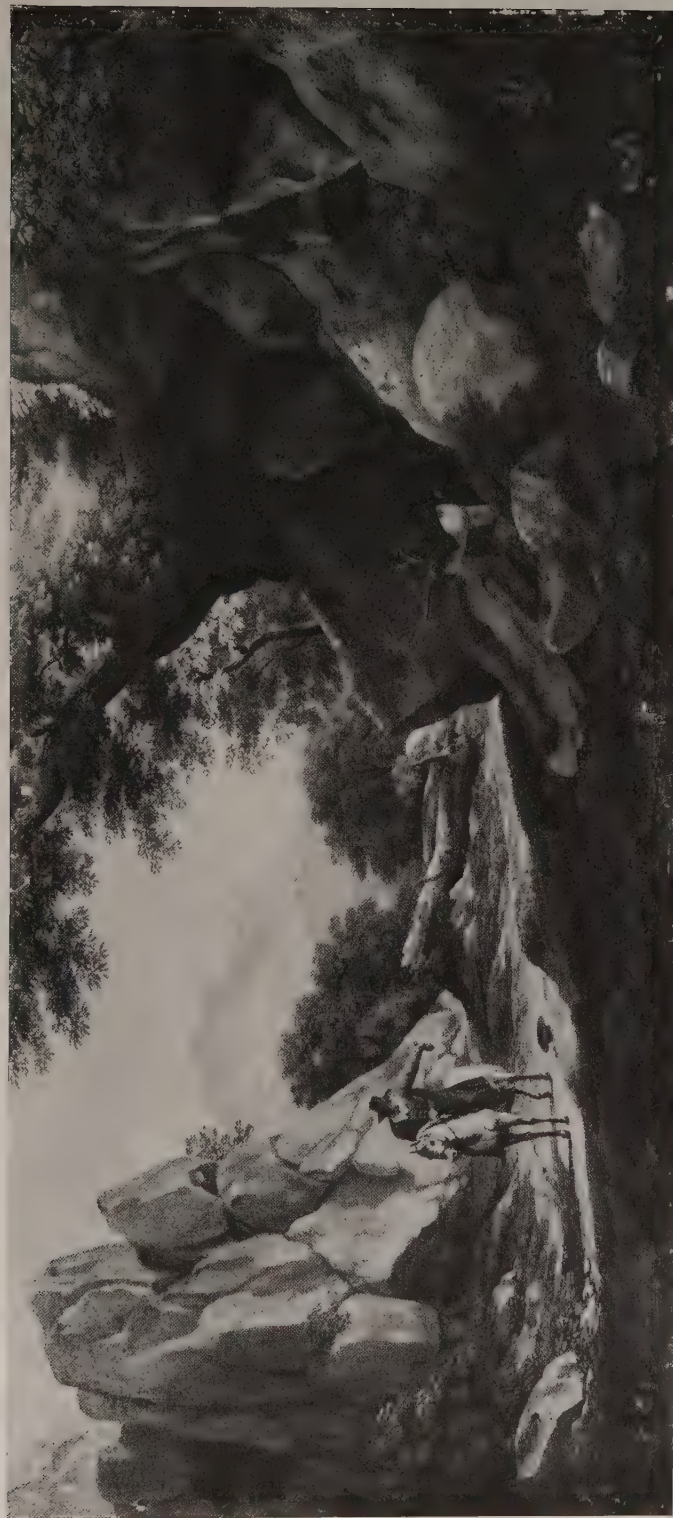
Johann Samuel Bach: Ideale Landschaft. Hamburg, Kunsthalle



Ludwig Philipp Strack: Italienische Ideallandschaft. Hamburg, Kunsthalle



Johann Christian Reinhart: Landschaft mit Wasserfall. Wandbild aus dem Palazzo Massimi in Rom.
Berlin, National-Galerie



Johann Christian Reinhart: Der Überfall. Wandbild aus dem Palazzo Massimi in Rom.
Berlin, National-Galerie



Johann Christian Reinhart: Landschaft mit Weiher. München, Neue Pinakothek



Johann Christian Reinhart Römische Landschaft Handzeichnung, Hamburg, Kunsthalle



Johann Christian Reinhart: Der Wasserfall. Köln, Wallraf-Richartz-Museum



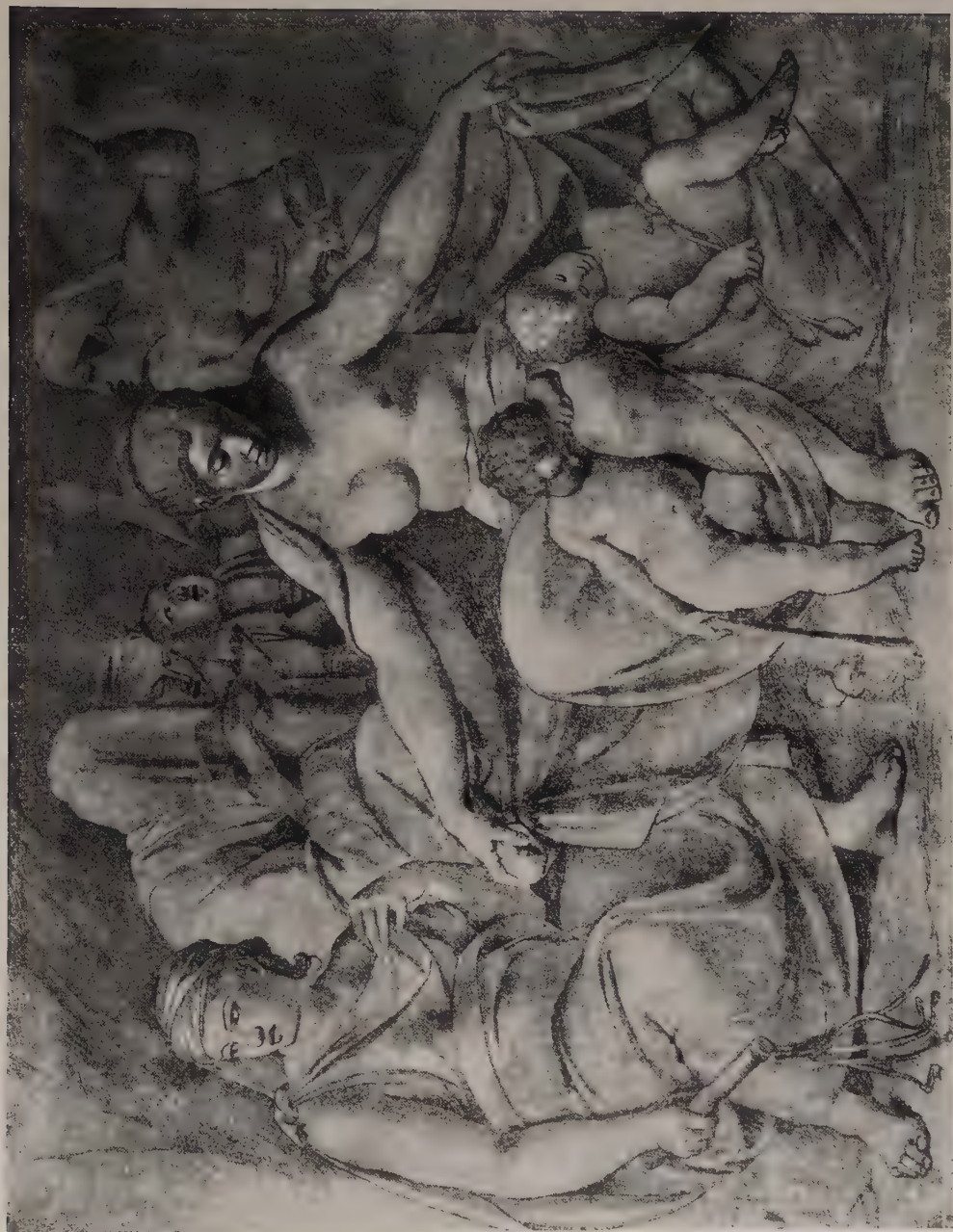
Asmus Jakob Carstens: Zuhörer-Gruppe. Handzeichnung. Weimar, Museum



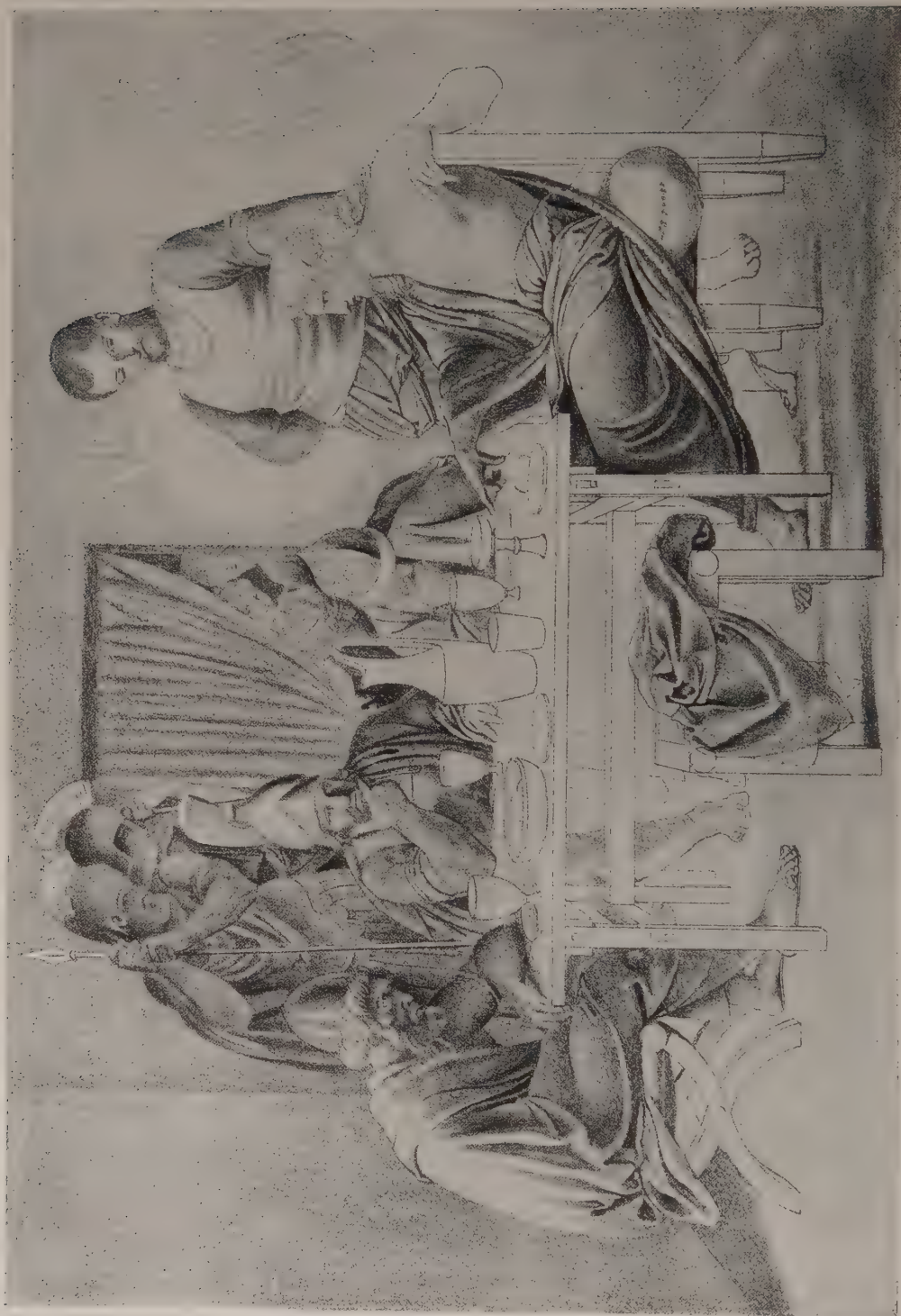
Asmus Jakob Carstens: Theseus. Handzeichnung. Weimar, Schloßmuseum



Asmus Jakob Carstens: Die Geburt des Lichtes. Handzeichnung. Weimar, Museum



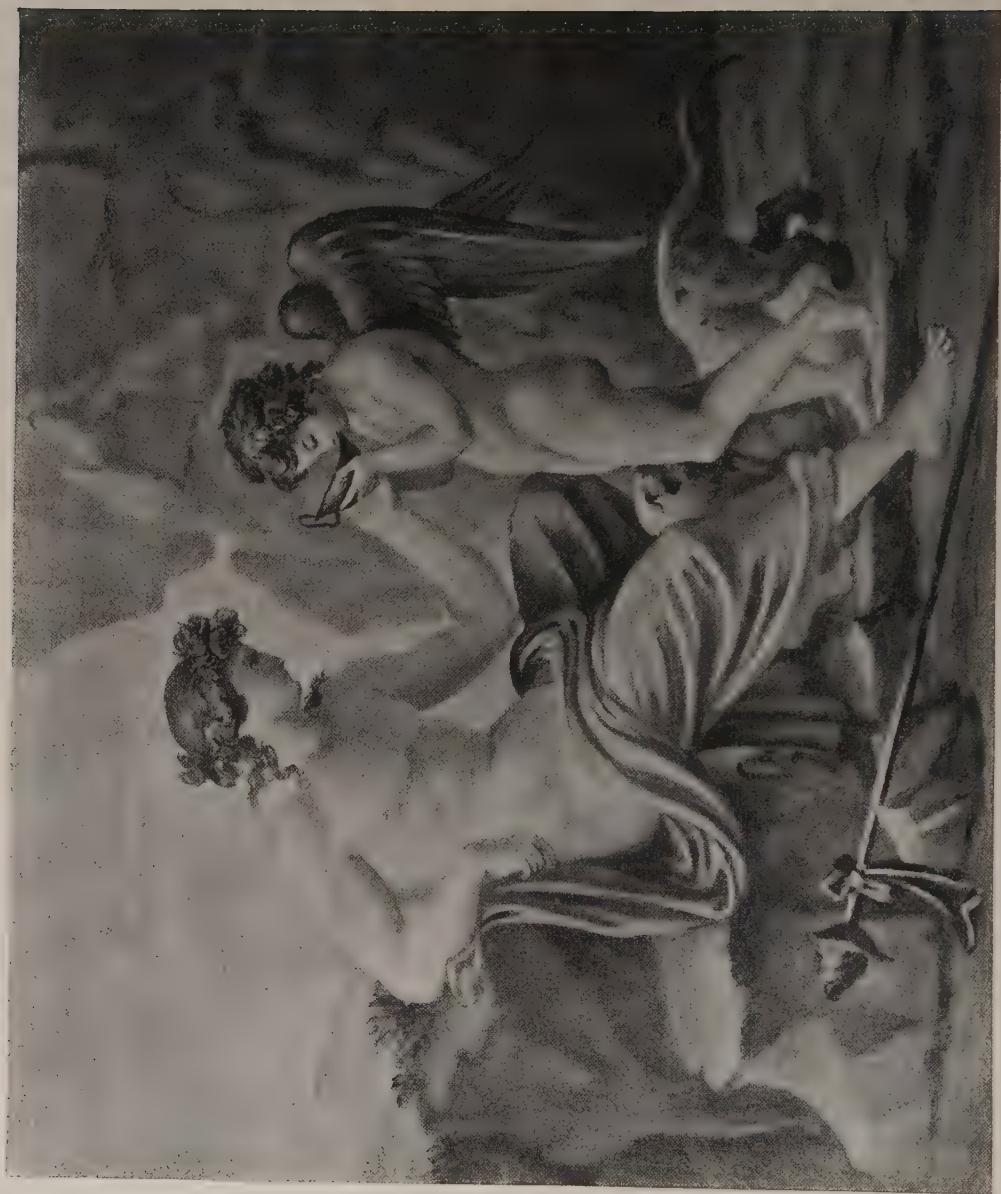
Asmus Jakob Carstens: Die Nacht mit ihren Kindern. Handzeichnung. Weimar, Museum



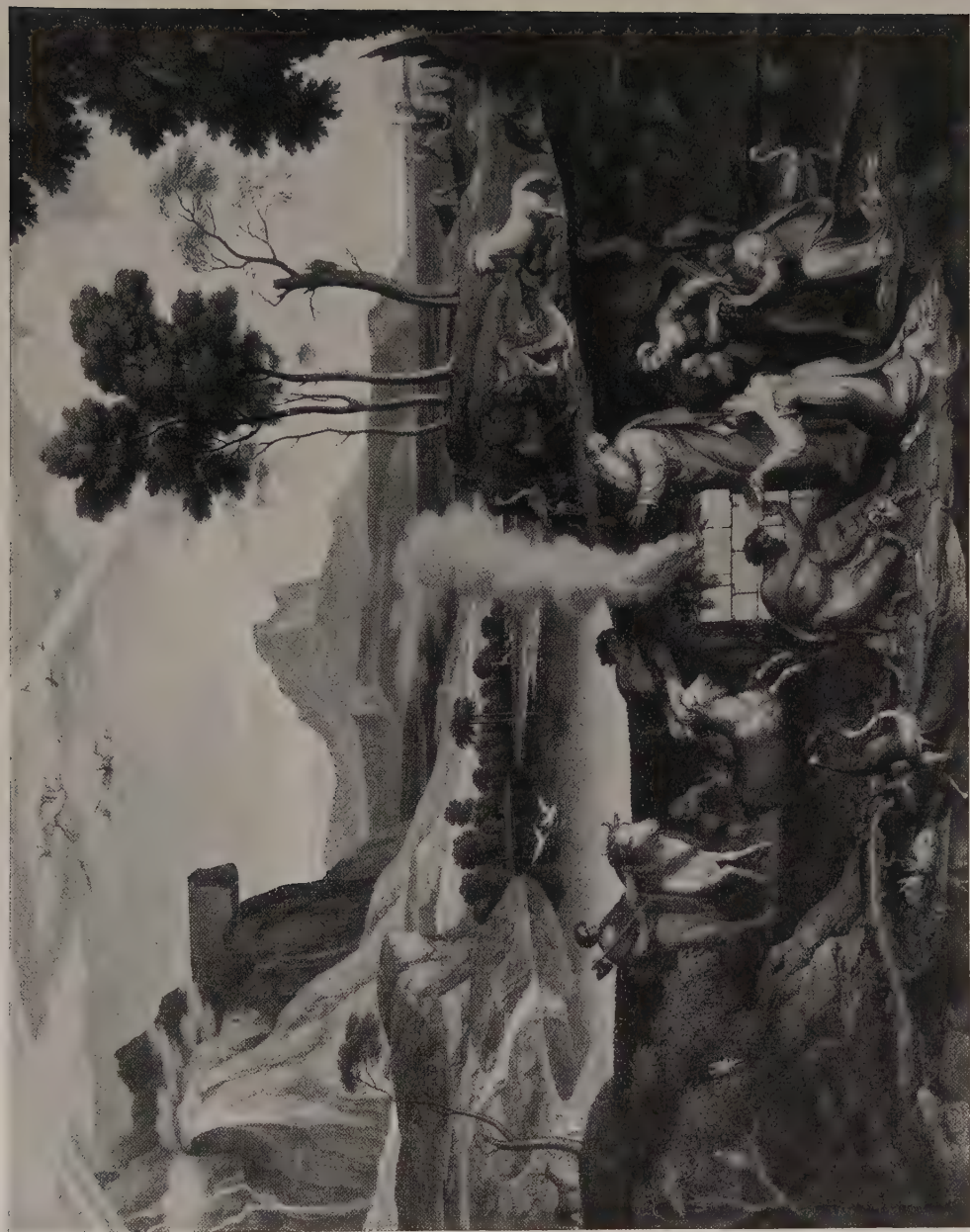
Asmus Jakob Carstens: Die Griechen im Zelte Achills. Handzeichnung. Weimar, Museum



Eberhard Wächter: Hiob und seine Freunde. Stuttgart, Museum



Eberhard Wächter: Bacchus und Amor. Stuttgart, Museum



Joseph Anton Koch: Ideallandschaft mit dem Opfer Noahs. Leipzig, Museum



Joseph Anton Koch: Der Wasserfall. Hamburg, Kunsthalle



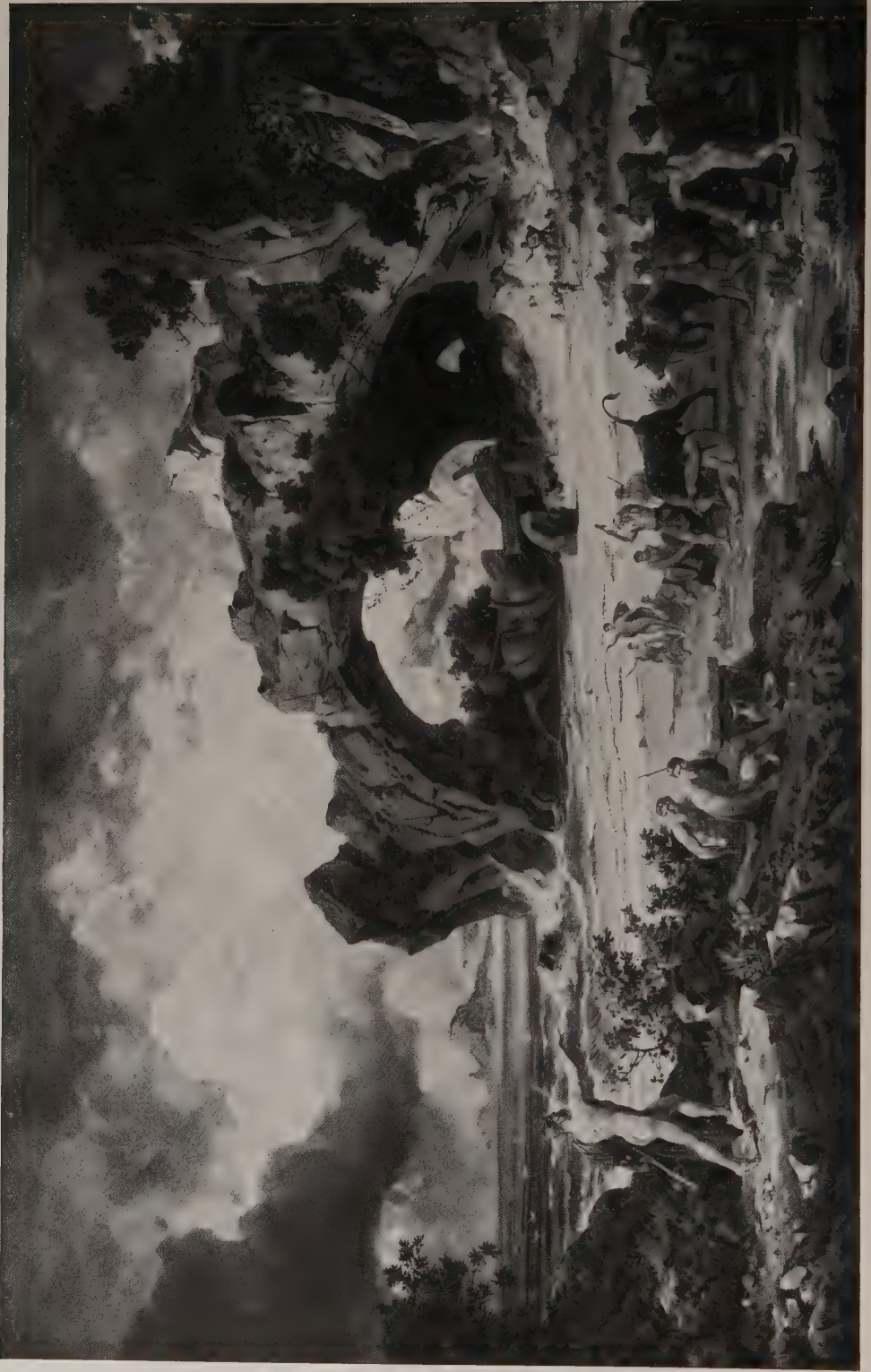
Joseph Anton Koch: Landschaft mit Regenbogen. Karlsruhe, Kunsthalle



Joseph Anton Koch: Apoll unter den Hirten. Leipzig, Privatbesitz



Joseph Anton Koch: Italienische Ideallandschaft. Hamburg, Kunsthalle



Friedrich Preller: Die Tötung der Rinder des Helios. Fresko. Weimar, Museum



Friedrich Preller: Odysseus und Nausikaa. Fresko. Weimar, Museum



Friedrich Preller: Polyphem bedroht das Schiff des Odysseus. Handzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett



Gottlieb Schick: Apoll unter den Hirten. Stuttgart, Museum



Gottlieb Schick: Die Töchter Wilhelm von Humboldts. Schloß Tegel bei Berlin



Gottlieb Schick: Die Gattin des Bildhauers Danneberg. Stuttgart, Museum



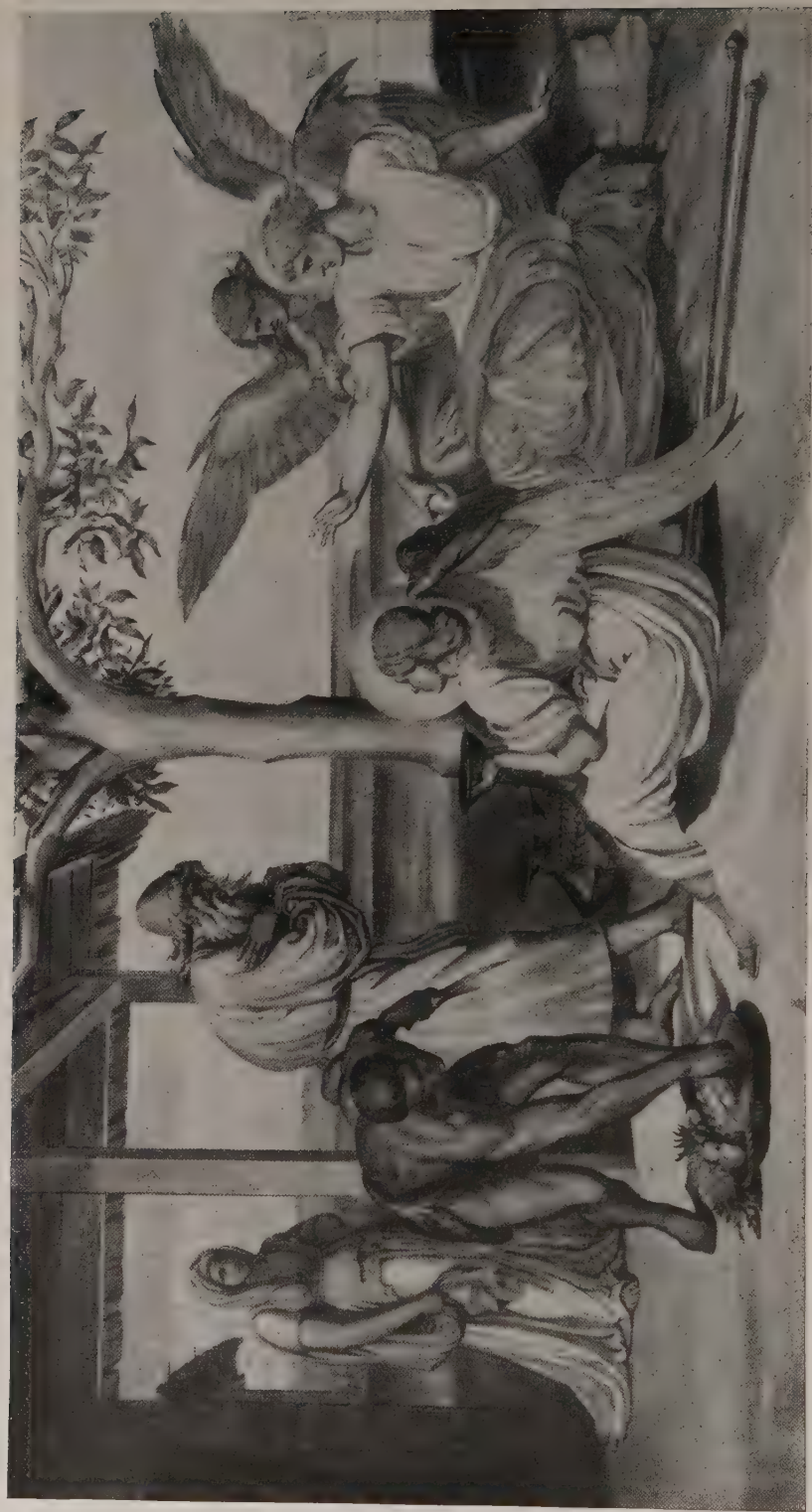
Gottlieb Schick: Die Eitelkeit. Köln, Wallraf-Richartz-Museum



Bonaventura Genelli: Äsop unter den Landleuten. Aquarell. Berlin, National-Galerie



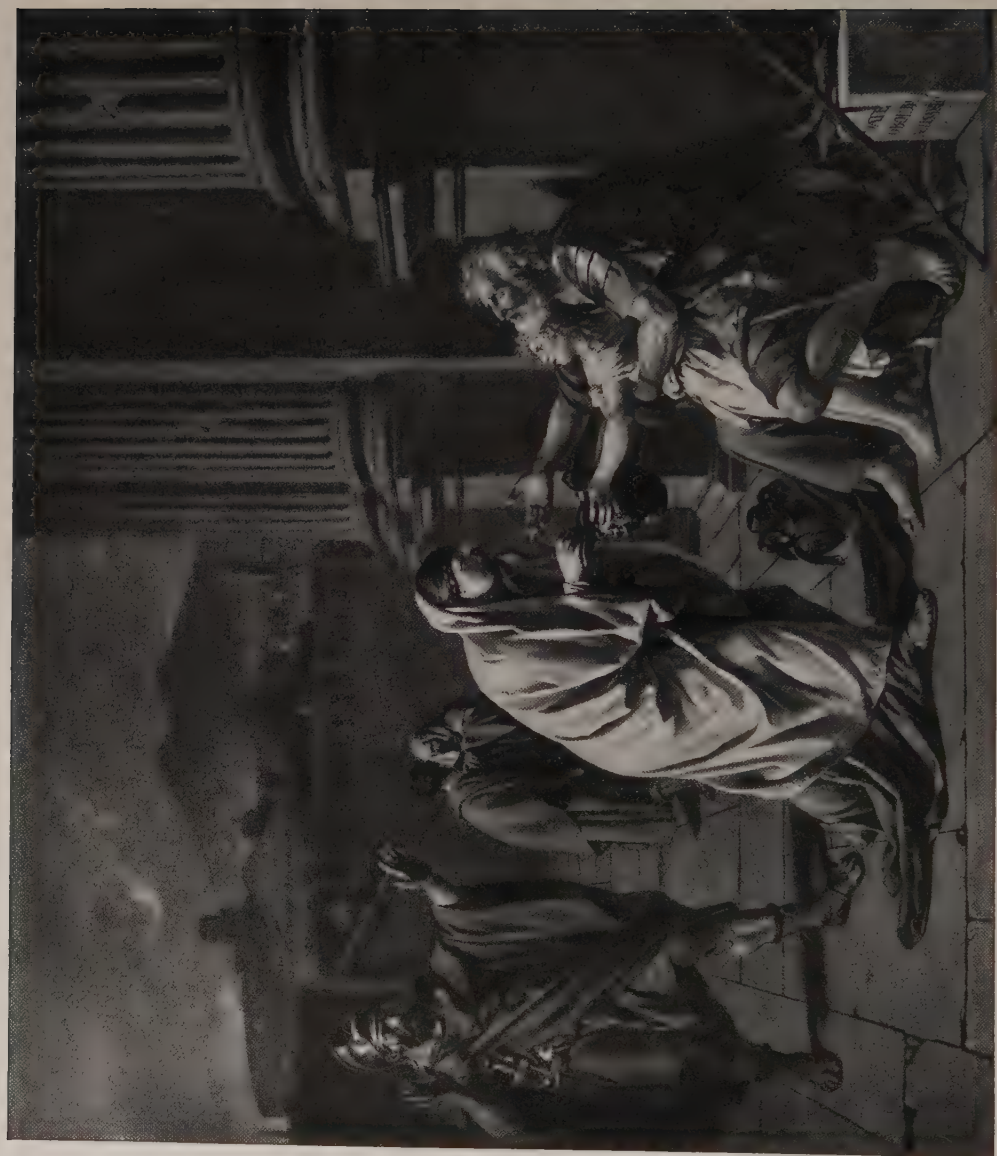
Bonaventura Genelli: Sappho. Aquarell. Berlin, National-Galerie



Bonaventura Genelli: Abraham und die Engel. München, Schack-Galerie



Bonaventura Genelli: Bacchanal. Lithographie aus dem „Leben eines Wüstlings“



Jacques-Louis David: Die Erkennung des Belisar. Lille, Museum



Jacques-Louis David: Paris und Helena. Paris, Louvre



Jacques-Louis David: Der Schwur der Horatier. Skizze. Paris, Louvre



Jacques-Louis David: Bildnis der Madame Récamier. Paris, Louvre



Jacques-Louis David: Bildnis der Madame Chalgrin. Paris, Louvre



Jacques-Louis David: Bildnis der Madame Sériziat (Ausschnitt). Paris, Louvre



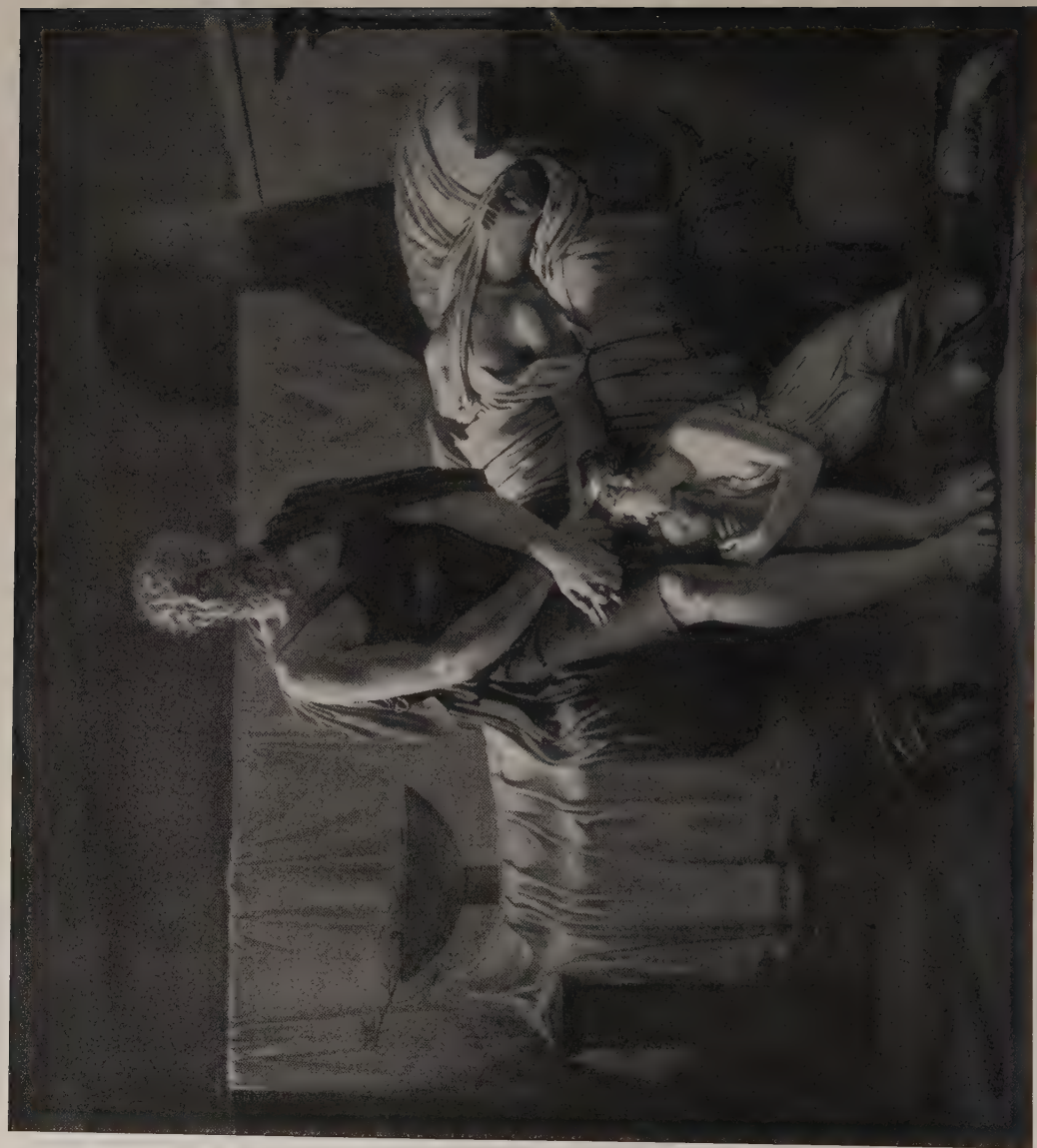
Jean-Baptiste Regnault: Die drei Grazien. Paris, Louvre



Jean-Baptiste Regnault: Freiheit oder Tod. Hamburg, Kunsthalle



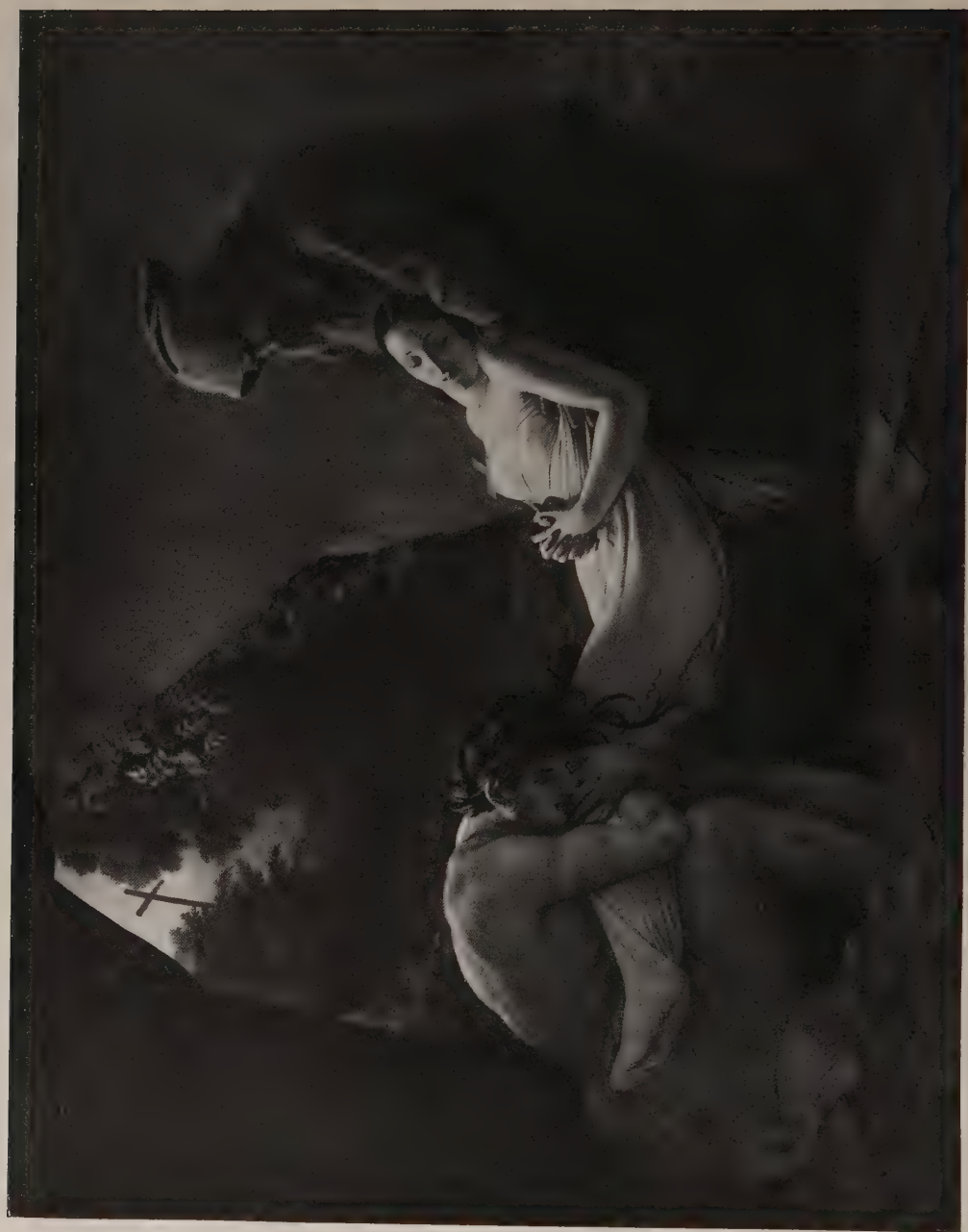
Pierre-Narcisse Guérin: Aurora und Cephalus. Paris, Louvre



Pierre-Narcisse Guérin: Die Heimkehr des Marcus Sextus. Paris, Louvre



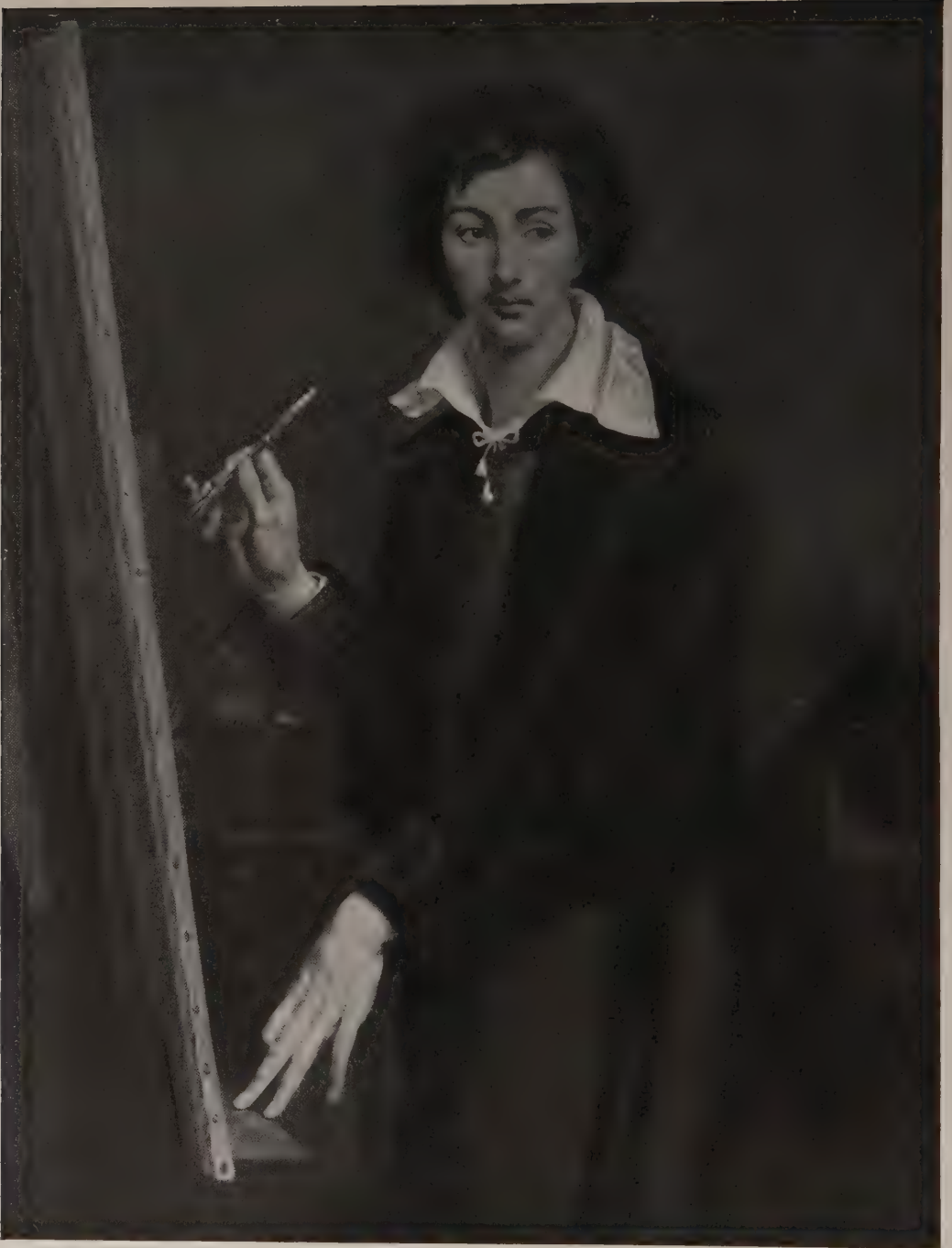
Pierre-Narcisse Guérin: Hippolyt und Phädra. Paris, Louvre



Anne-Louis Girodet de Roussy Trioson: Das Begräbnis der Atala. Paris, Louvre



Antoine-Jean Gros: Napoleon im Hospital von Jaffa. Paris, Louvre



Antoine-Jean Gros: Bildnis des Grafen Alcide de La Rivallière. Paris, Louvre



Antoine-Jean Gros: Bildnis des Generals Fournier-Sarlovèze. Paris, Louvre



François Gérard: Lätitia Bonaparte, die Mutter Napoleons. Versailles, Museum



François Gérard: Bildnis der Gräfin Regnault. Paris, Louvre



François Gérard: Daphnis und Chloe. Paris, Louvre



François Gérard: Amor und Psyche. Paris, Louvre



Jean-Auguste-Dominique Ingres: Ödipus vor der Sphinx. Paris, Louvre



Jean-Auguste-Dominique Ingres: Philibert Rivière. Paris, Louvre



Jean-Auguste-Dominique Ingres: Madame Rivière. Paris, Louvre



Jean-Auguste-Dominique Ingres: Die Odaliske. Paris, Louvre



Jean-Hippolyte Flandrin: Jüngling am Meer. Paris, Louvre



Jean-Auguste-Dominique Ingres: Die Quelle. Paris, Louvre



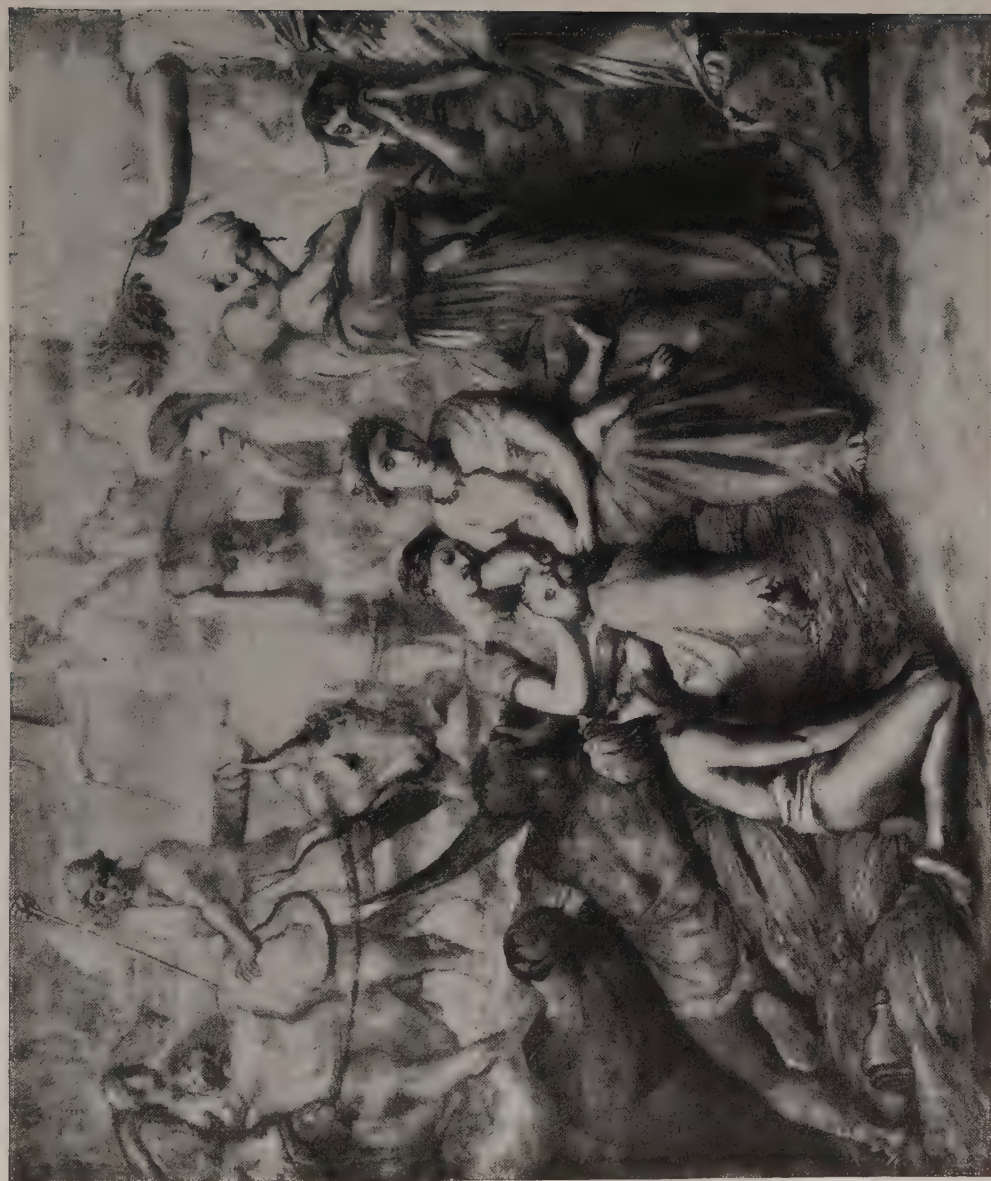
Jean-Auguste-Dominique Ingres: Die Badende. Paris, Louvre



Théodore Chassériau: Esther. Paris, Privatbesitz



Théodore Chassériau: Das Tepidarium. Paris, Louvre



Théodore Chassériau: Der Friede. Fragment eines Wandgemäldes. Paris, Louvre



Jean-Baptiste Isabey: Napoleon. Miniatur. Paris, Louvre



Jean-Baptiste Isabey: Marie-Louise. Miniatur. Paris, Louvre



Philipp Otto Runge: Der Morgen. Handzeichnung. Hamburg, Kunsthalle



Philipp Otto Runge: Die Nacht. Handzeichnung. Hamburg, Kunsthalle



Philipp Otto Runge: Mutter und Kind an der Quelle. Hamburg, Kunsthalle



Philipp Otto Runge: Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Hamburg, Kunsthalle



Philipp Otto Runge: Der Morgen. (Zweite Fassung.) Hamburg, Kunsthalle



Philipp Otto Runge: „Lehrstunde der Nachtigall“. Hamburg, Kunsthalle



Philipp Otto Runge: Die Eltern des Künstlers. Hamburg, Kunsthalle



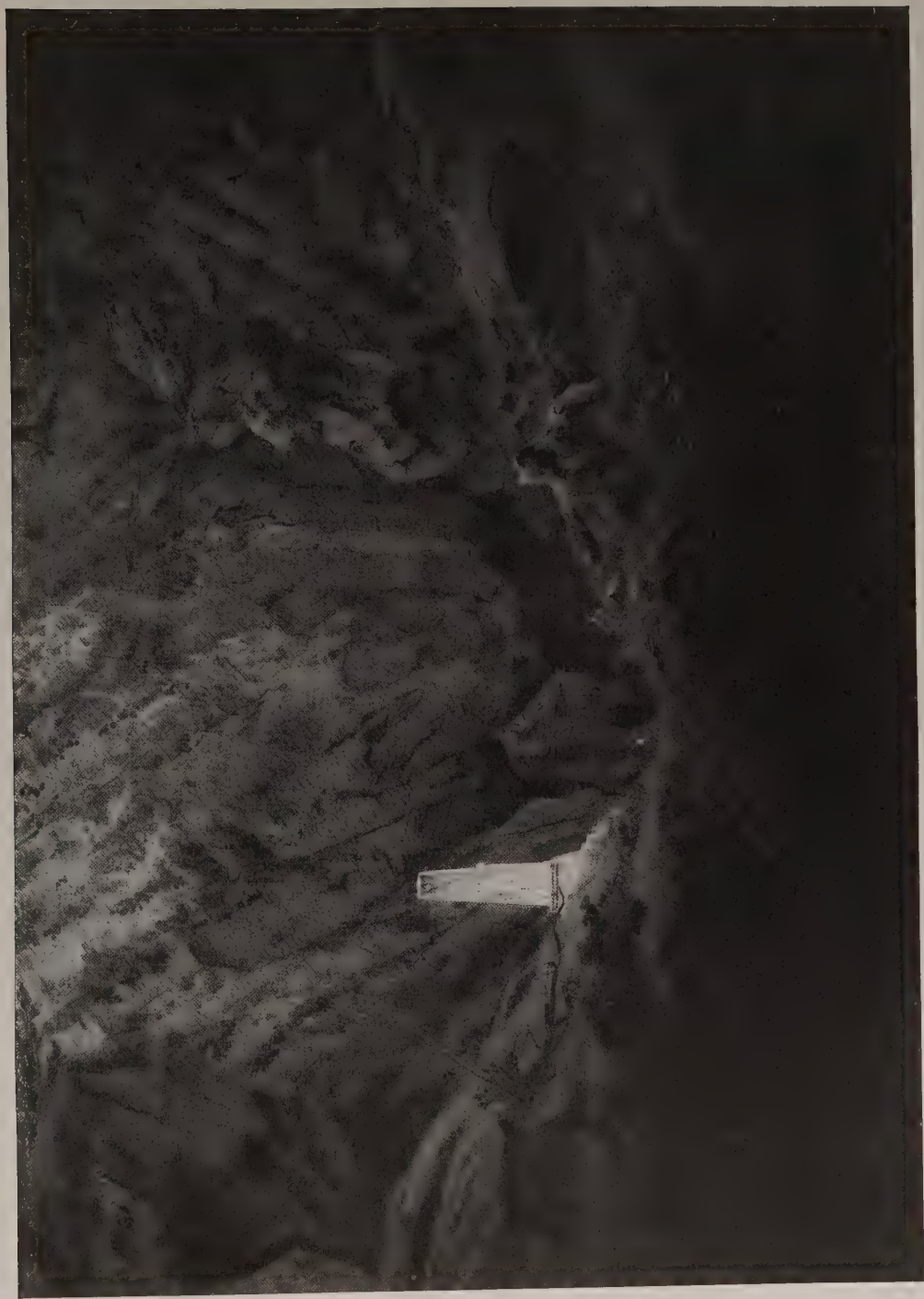
Philipp Otto Runge: Selbstbildnis. Hamburg, Kunsthalle



Caspar David Friedrich: Das Kreuz im Gebirge. Dresden, Gemäldegalerie



Caspar David Friedrich: Zwei Männer in Betrachtung des Mondes, Dresden, Gemäldegalerie



Caspar David Friedrich: Gräber gefallener Freiheitskämpfer. Hamburg, Kunsthalle



Caspar David Friedrich: Die gescheiterte „Hoffnung“ im Eise. Hamburg, Kunsthalle



Caspar David Friedrich: Der Sturzaeker, Hamburg, Künsthalle



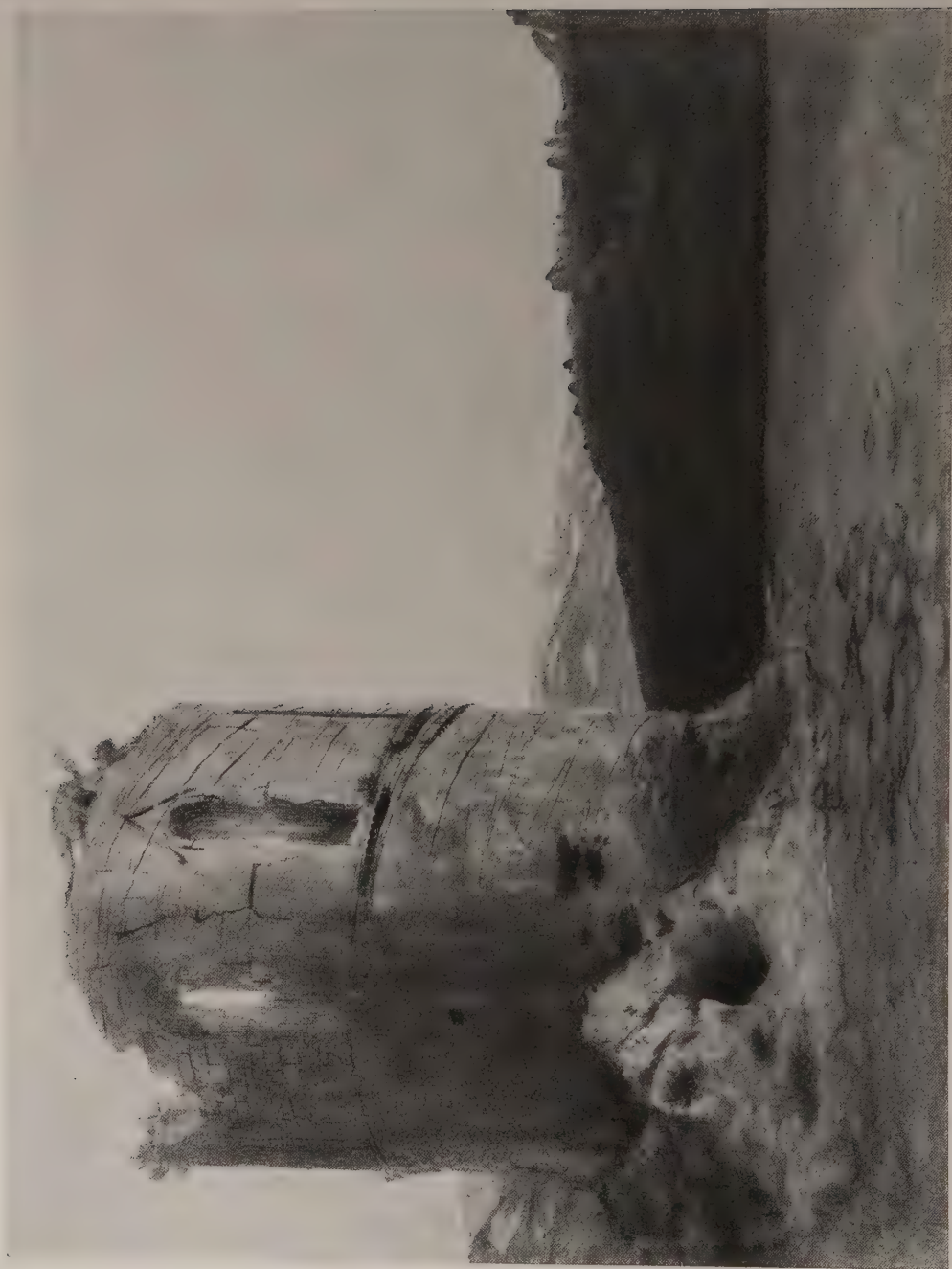
Caspar David Friedrich: Sonnenaufgang bei Neubrandenburg. Hamburg, Kunsthalle



Carl Gustav Carus: Der Erlkönig. Hamburg, Kunsthalle



Carl Gustav Carus: Goethes Grab. Hamburg, Kunsthalle



Karl Blechen: Turmruine mit Drachen. Berlin, National-Galerie



Karl Blechen: Semnonenlager in den Müggelbergen. Berlin, National-Galerie



Julius Oldach: Hermann und Dorothea. Hamburg, Kunsthalle



Julius Oldach: Mephisto und der Schüler. Hamburg, Kunsthalle



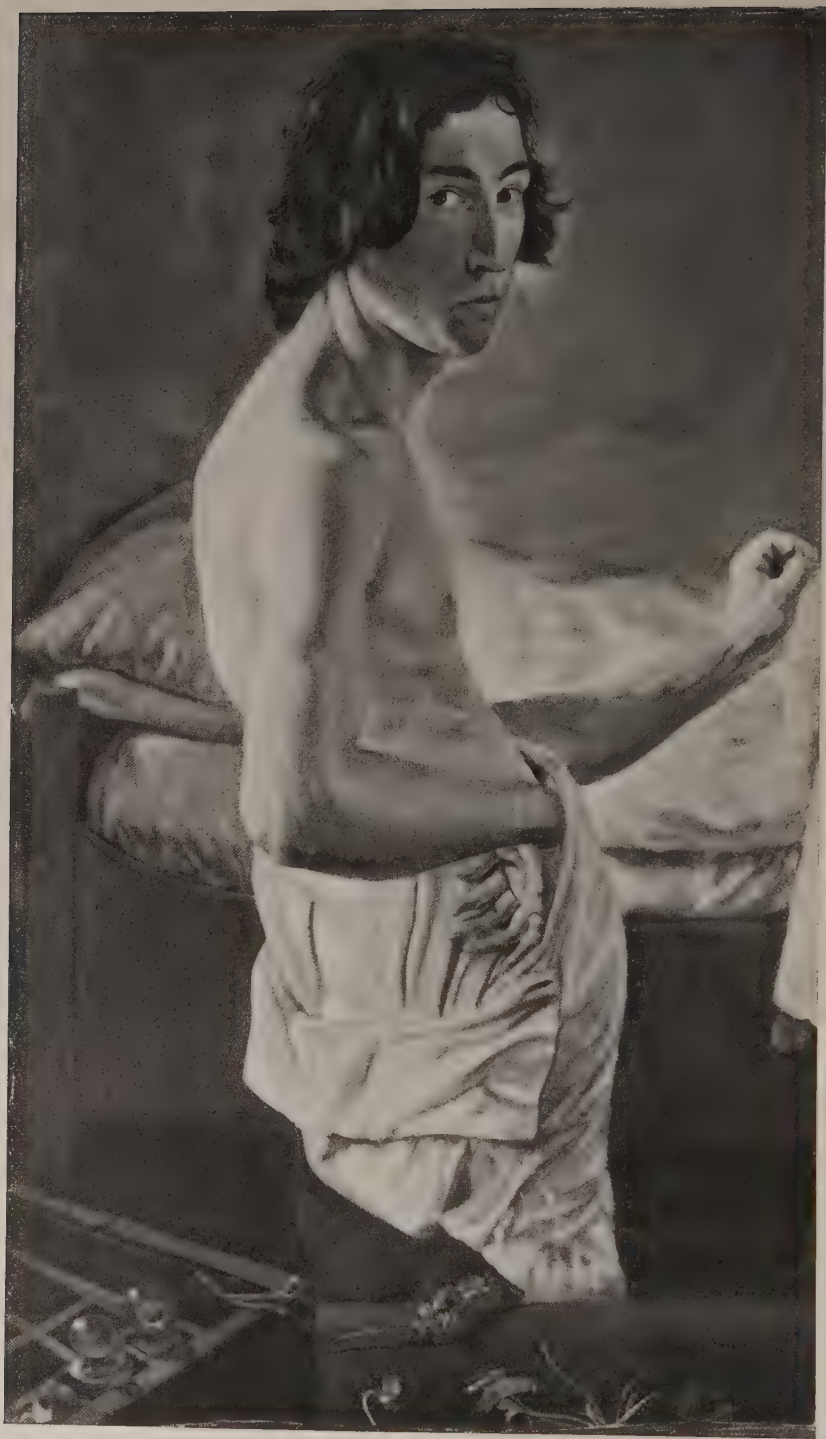
Erwin Speckter: Christus erscheint den drei Marien am Grabe
Hamburg, Kunsthalle



Erwin Speckter: Die Schwestern des Künstlers. Hamburg, Kunsthalle



Victor Emil Janssen: Der gute Hirt. Hamburg, Kunsthalle



Victor Emil Janssen: Selbstbildnis. Hamburg, Kunsthalle



Victor Kroll Janssen. "Nill me tangere!" Handzeichnung. Hamburg. Kunsthalte.



Christian Morgenstern: Nordische Gebirgslandschaft. Hamburg, Kunsthalle



Friedrich Overbeck: Der Einzug Christi in Jerusalem. Lübeck, Marienkirche



Friedrich Overbeck: Die Findung Moses. Bremen, Kunsthalle



Friedrich Overbeck: Die sieben mageren Jahre. Fresko aus der Casa Bartholdy in Rom. Berlin, National-Galerie



Philipp Veit: Die sieben fetten Jahre. Fresko aus der Casa Bartholdy in Rom. Berlin, National-Galerie



Friedrich Overbeck: Der Triumph der Religion in den Künsten
Frankfurt a. M., Städelches Kunstinstitut



Franz Pforr: Allegorie auf Overbecks und Pforrs Schicksal. Berlin, Privatbesitz



Franz Pforr: Der Graf von Habsburg. Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut



Philipp Veit: Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum. Fresko.
Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut



Philipp Veit: Selbstbildnis. Mainz, Gemäldegalerie



Eduard von Steinle: Der Geiger im Turmfenster
Handzeichnung. Früher Stift Neuburg, Privatbesitz



Eduard von Steinle: Die Bergpredigt. Entwurf zu einem Fresko.
Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut



Julius Schnorr von Carolsfeld: Die Familie Johannis bei der Familie Christi
Dresden, Gemäldegalerie



Julius Schnorr von Carolsfeld: Der Reiterkampf auf der Insel Lipadusa. Bremen, Kunsthalle



Julius Schnorr von Carolsfeld: Der heilige Rochus, Almosen verteilend. Leipzig, Museum



Julius Schnorr von Carolsfeld: Die Verkündigung an Maria
Berlin, National-Galerie



Joseph von Führich: Szenen aus dem Leben der heiligen Genovefa
Radierungen



Joseph von Führich: Der Gang Mariens über das Gebirge. Wien, Österreichische Galerie



Joseph von Führich: Der Gang nach Emmaus. Bremen, Kunsthalle



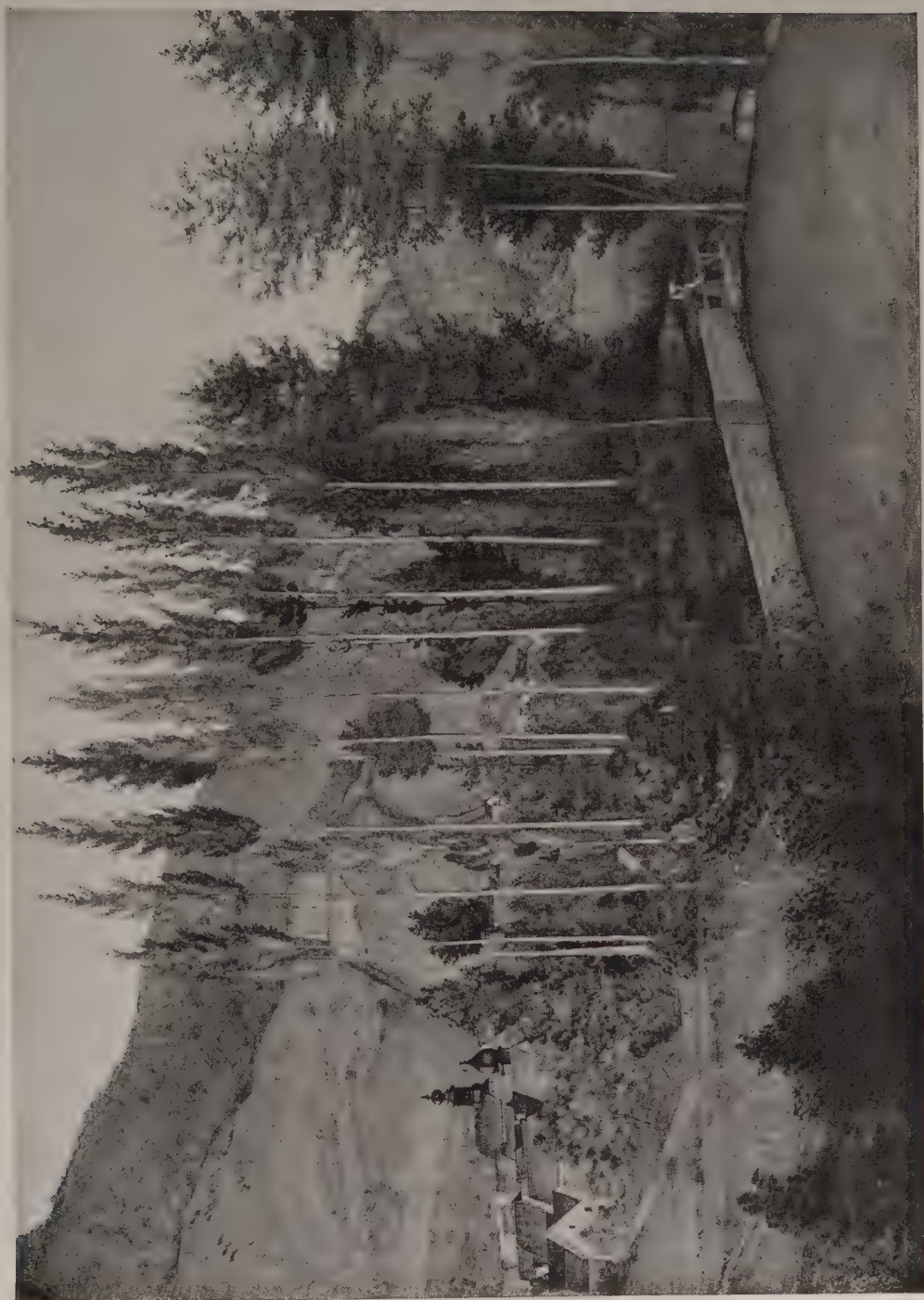
Ferdinand von Olivier: Waldtal mit Pilgern. Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut



Ferdinand von Olivier: Italienische Landschaft. Posen, Museum



Karl Philipp Fohr: Romantische Landschaft. Darmstadt, Schloßmuseum



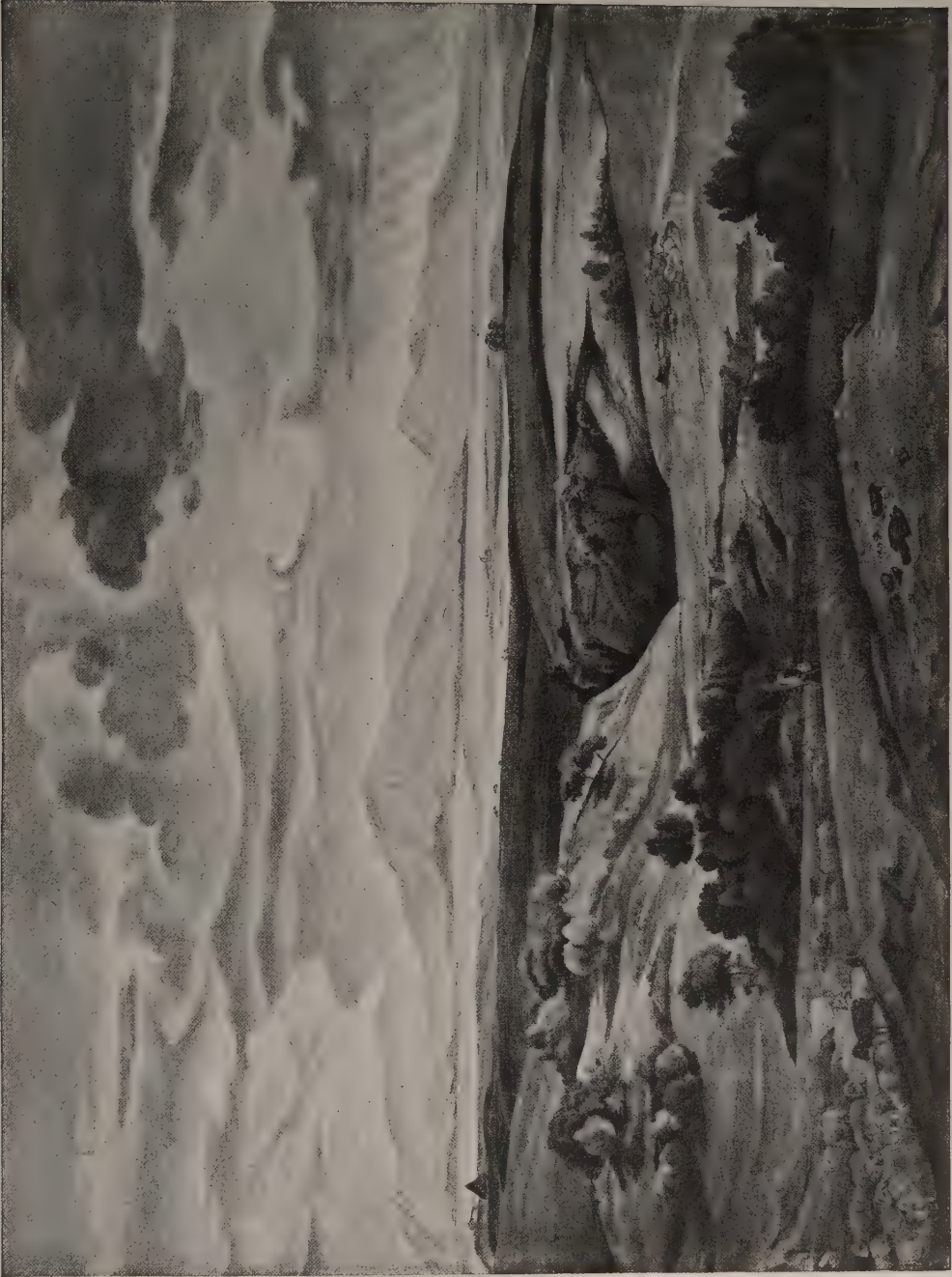
Georg Philipp Schmitt: Wolfstein im Lautertal. Aquarell. Heidelberg, Kurpfälzisches Museum



Ernst Fries: Italienische Landschaft. Hamburg, Kunsthalle



Heinrich Maria von Hess: Campagna-Landschaft bei Ponte Notommaro. Hamburg: Kunstsalon.



Heinrich Maria von Hess: Campagna-Landschaft. Hamburg, Kunsthalle



Heinrich Maria von Hess: Marchesa Florenzi. München, Neue Pinakothek



Heinrich Maria von Hess: Vittoria Caldoni. Lübeck, Museum



Peter von Cornelius: Faust und Mephisto am Rabenstein. Kupferstich zu Goethes „Faust“



Peter von Cornelius: Gretchen im Kerker. Kupferstich zu Goethes „Faust“



Peter von Cornelius: Joseph deutet die Träume Pharaos. Fresko aus der Casa Bartholdy in Rom.
Berlin, National-Galerie



Peter von Cornelius: Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen. Fresko aus der Casa Bartholdy in Rom.
 Berlin, National-Galerie



Peter von Cornelius: Der Zorn des Achill. Fresko, München, Glyptothek



Peter von Cornelius: Die Zerstörung Trojas. Fresko. München, Glyptothek



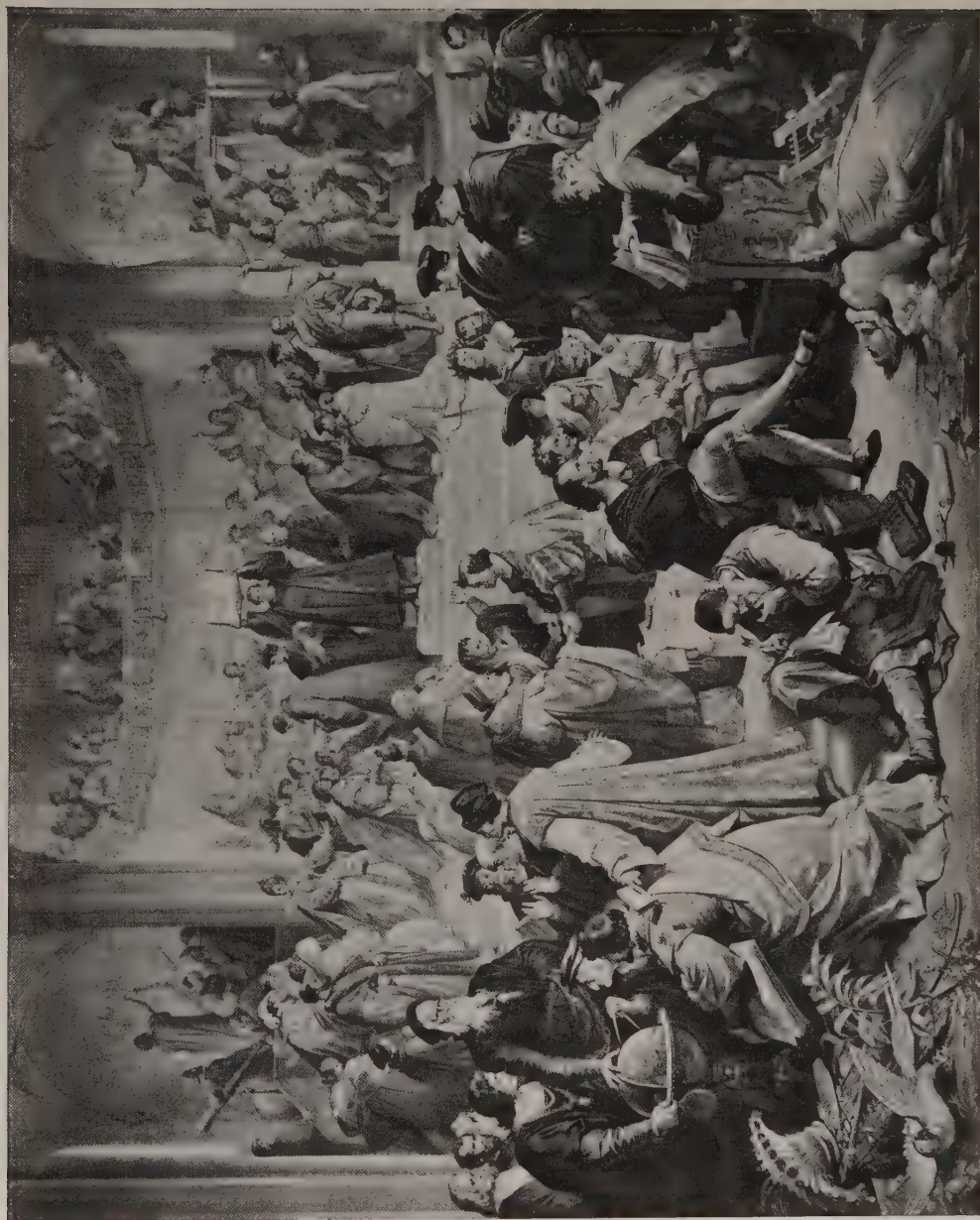
Peter von Cornelius: Das Jüngste Gericht. Fresko. München, Ludwigskirche
(Kupferstich von Heinrich Merz)



Peter von Cornelius: Die apokalyptischen Reiter. Entwurf zu einem Fresko.
Berlin, National-Galerie



Wilhelm von Kaulbach: Die Hunnenschlacht. Fresko. Berlin, Neues Museum.



Wilhelm von Kaulbach: Das Zeitalter der Reformation. Fresko. Berlin, Neues Museum



Karl Friedrich Lessing: Fränkische Landschaft. Stuttgart, Museum



Karl Friedrich Lessing: Johann Huß vor dem Scheiterhaufen. Berlin, National-Galerie



Adolf Schrödter: Don Quixote. Köln, Wallraf-Richartz-Museum



Wilhelm von Schadow: Bildnis der Karoline von Humboldt. Hamburg, Kunsthalle



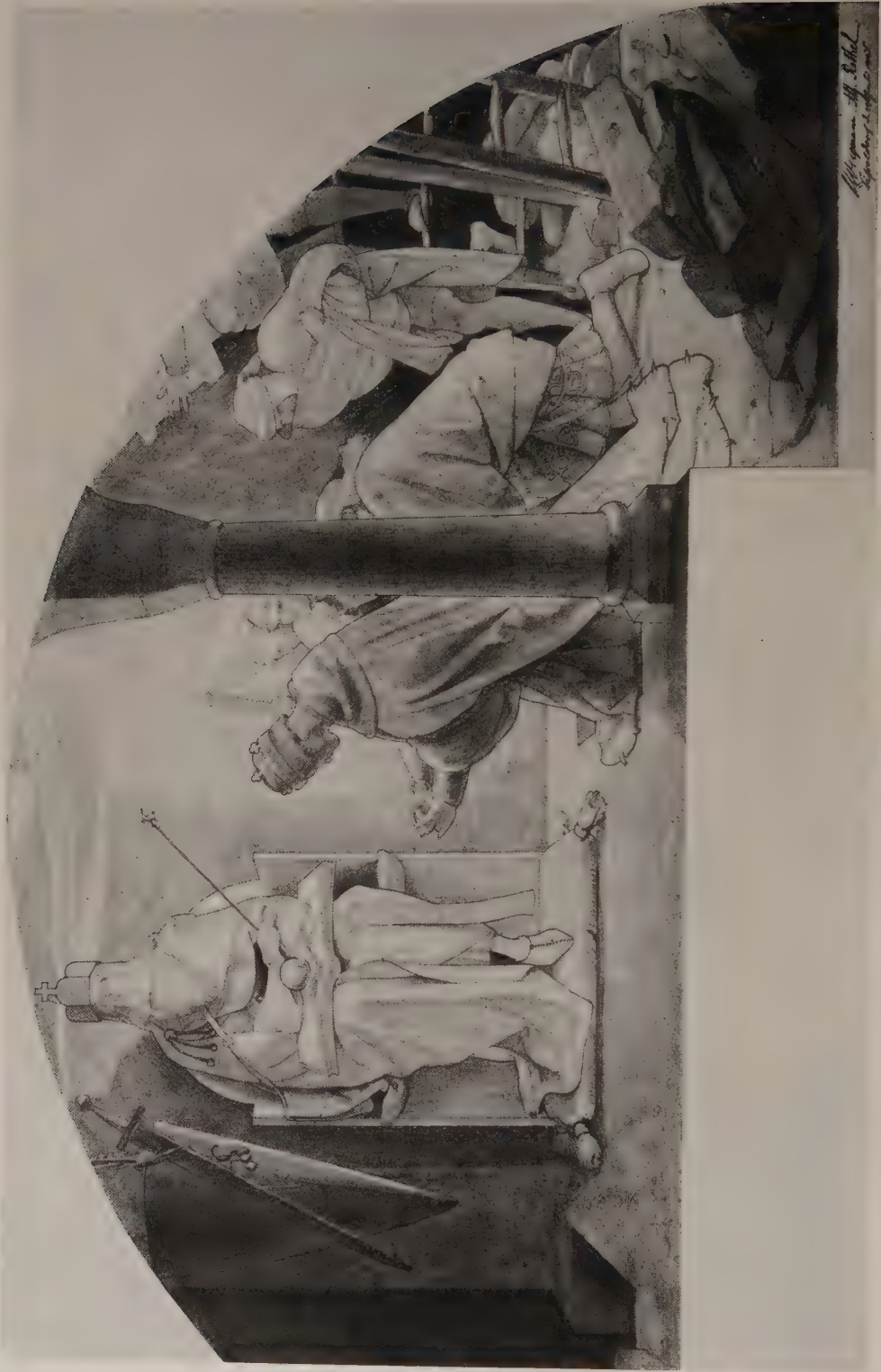
Eduard Bendemann: Die trauernden Juden im Exil. Köln, Wallraf-Richartz-Museum



Alfred Rethel: Die Karthager im Engpaß. Handzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett



Alfred Rethel: Die Karthager brechen durch das Eis. Handzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett



Alfred Rethel: Otto III. in der Gruft Karls des Großen. Karton zu den Fresken im Aachener Rathaus.
Berlin, National-Galerie



Alfred Rethel: Der Ritt des Todes. Holzschnitt aus dem „Totentanz“



Alfred Rethel: Die Schlacht bei Cordoba. Fresko. Aachen, Rathaus



Johann Wilhelm Schirmer: Abendlandschaft mit dem barmherzigen Samariter. Karlsruhe, Kunsthalle



Carl Rottmann: Blick auf Palermo. Hamburg, Kunsthalle



Carl Rottmann: Tempelruinen auf Aegina. Karlsruhe, Kunsthalle



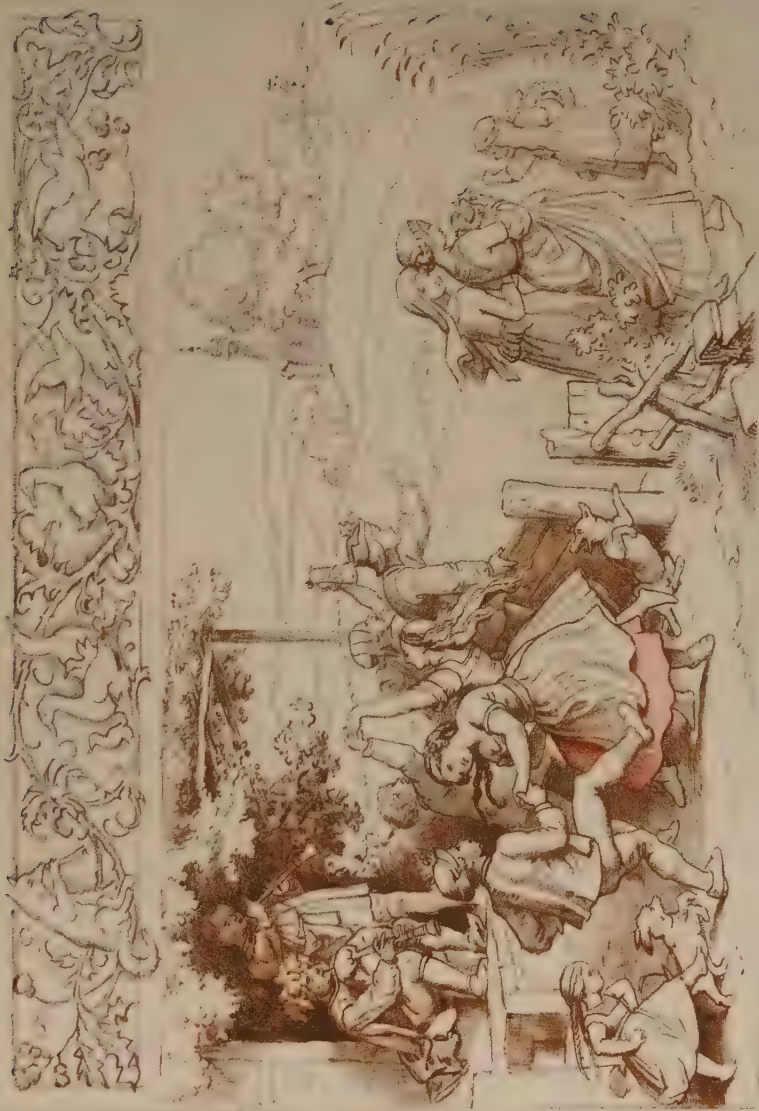
Carl Rottmann. Blick auf Wertheim am Main, Hamburg, Kunststube.



Carl Rottmann: Das Schlachtfeld von Marathon. München, Neue Pinakothek



Ludwig Richter: Die Überfahrt am Schreckenstein. Dresden, Gemäldegalerie



Ludwig Krieger. „Folke was nicht in Versuchung.“ Handzeichnung. Hamburg. Kunsthall.



Ludwig Richter: Genovefa. Hamburg, Kunsthalle



Ludwig Richter: Das Gebet der Landleute. Leipzig, Museum



Ludwig Richter: Der Brautzug. Dresden, Gemäldegalerie



Moritz von Schwind: Morgenstunde. München, Schack-Galerie



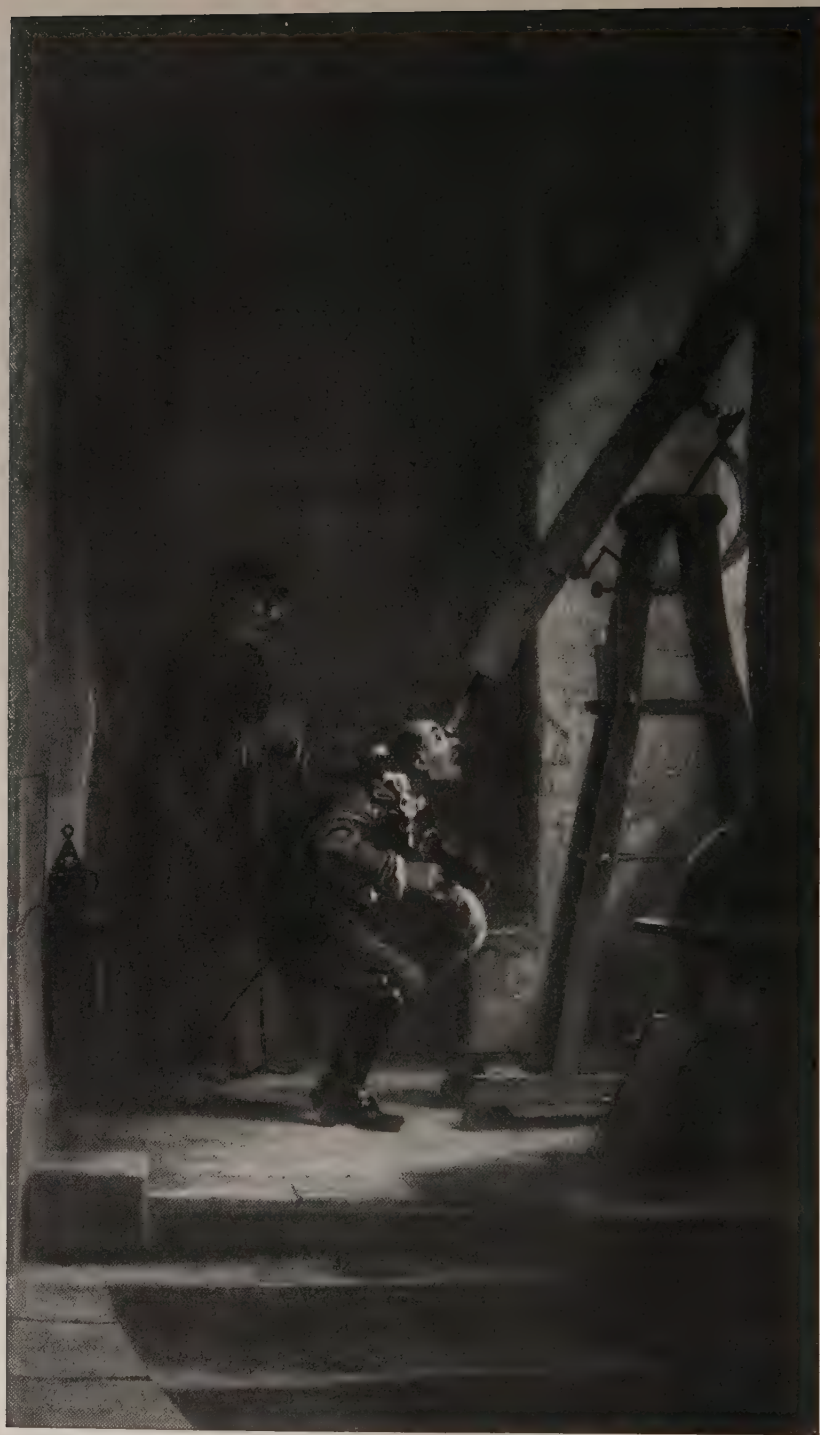
Moritz von Schwind: Die Waldkapelle. München, Schack-Galerie



Moritz von Schwind: Des Knaben Wunderhorn. München, Schack-Galerie



Moritz von Schwind: Rübezahl. München, Schack-Galerie



Karl Spitzweg: Der Sterngucker. Hamburg, Kunsthalle



Karl Spitzweg. Alter Herr auf der Terrasse, Hamburg, Kupsthal's



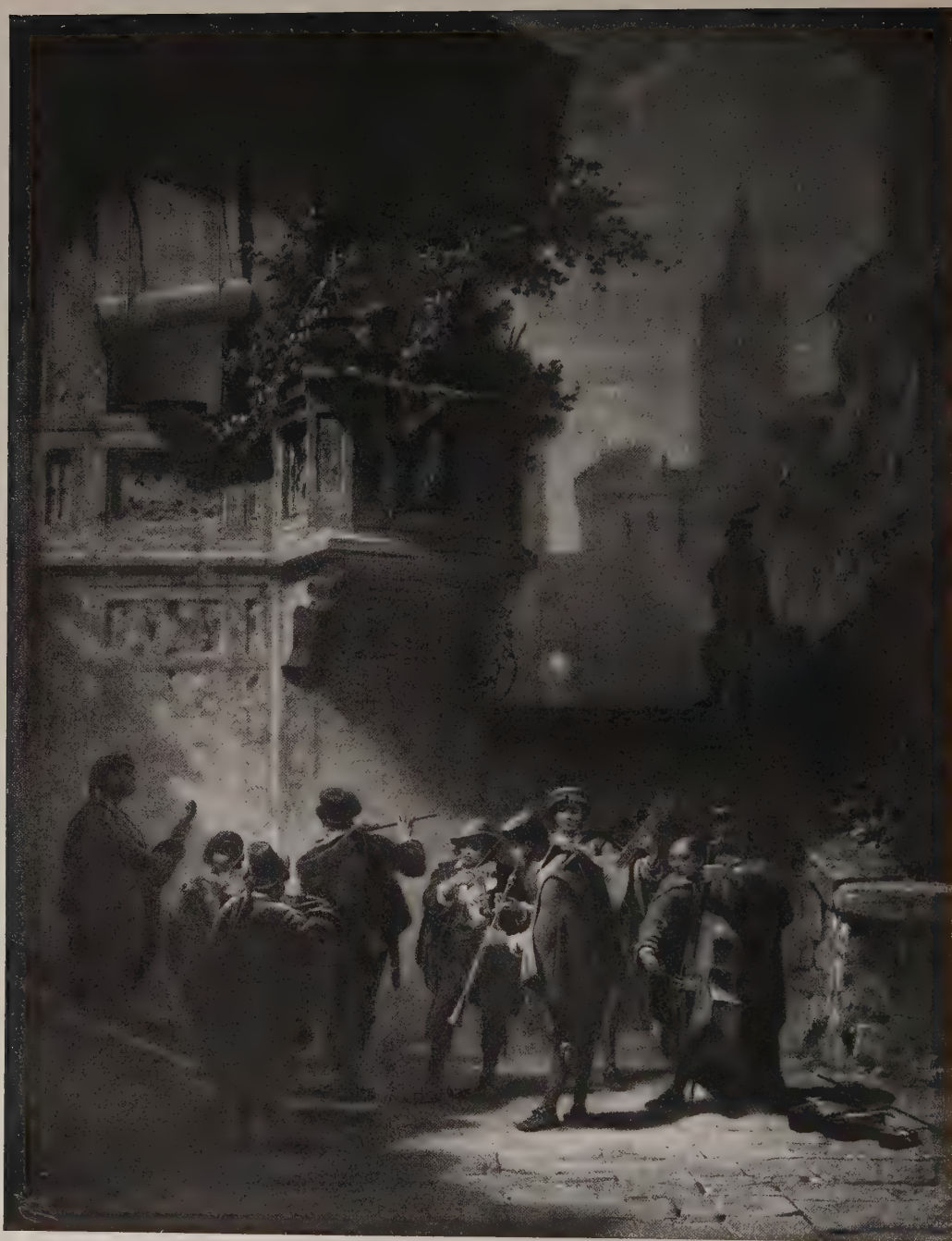
Karl Spitzweg: Verdächtiger Rauch. München, Privatbesitz



Karl Spitzweg: Der Abschied. München, Schack-Galerie



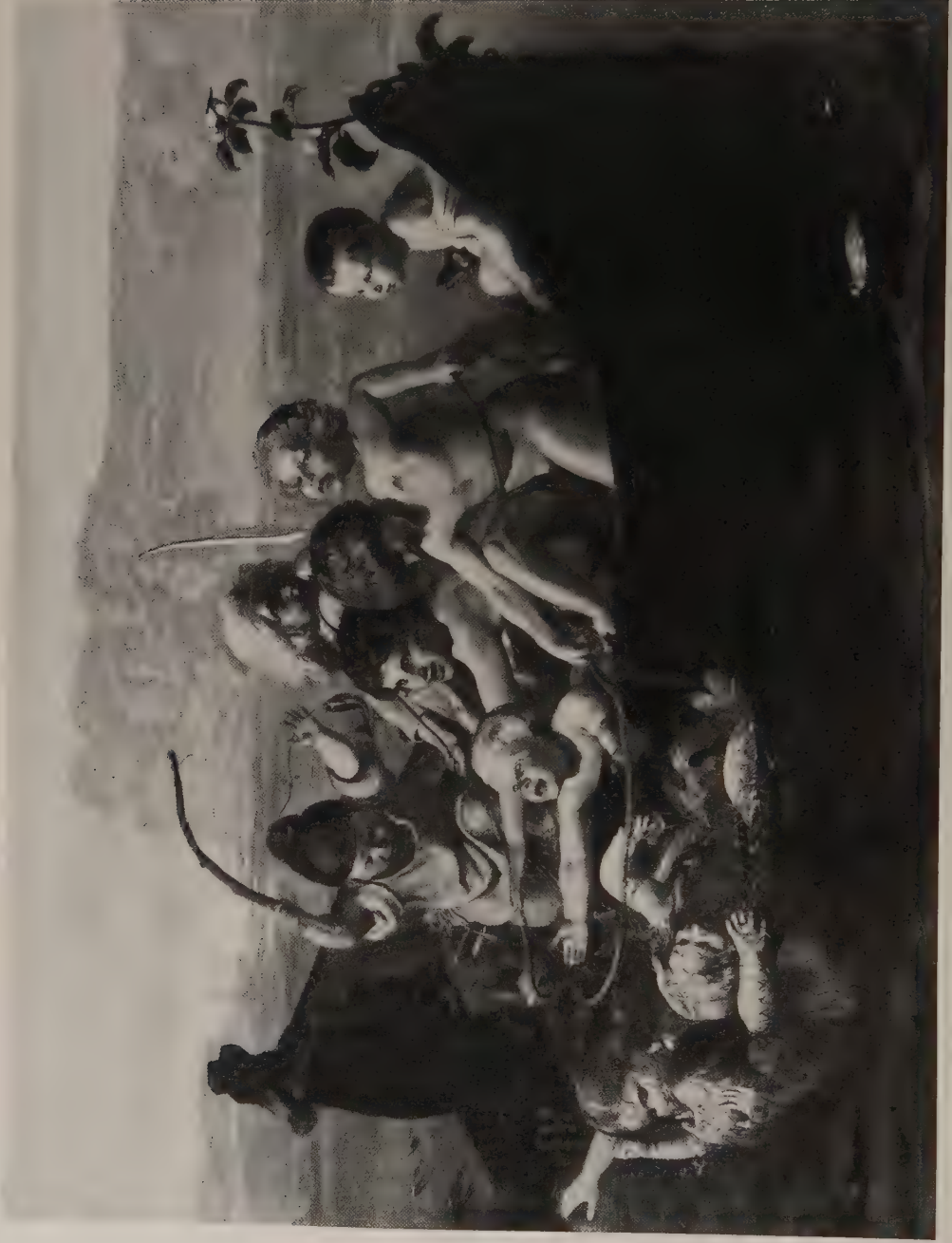
Karl Spitzweg: Der Hypochonder. München, Schack-Galerie



Karl Spitzweg: Spanisches Ständchen. München, Schack-Galerie



Otto Scholderer: Geiger am Fenster. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut



Lorens Frølich: Nixenfang. Hamburg, Kunsthalle



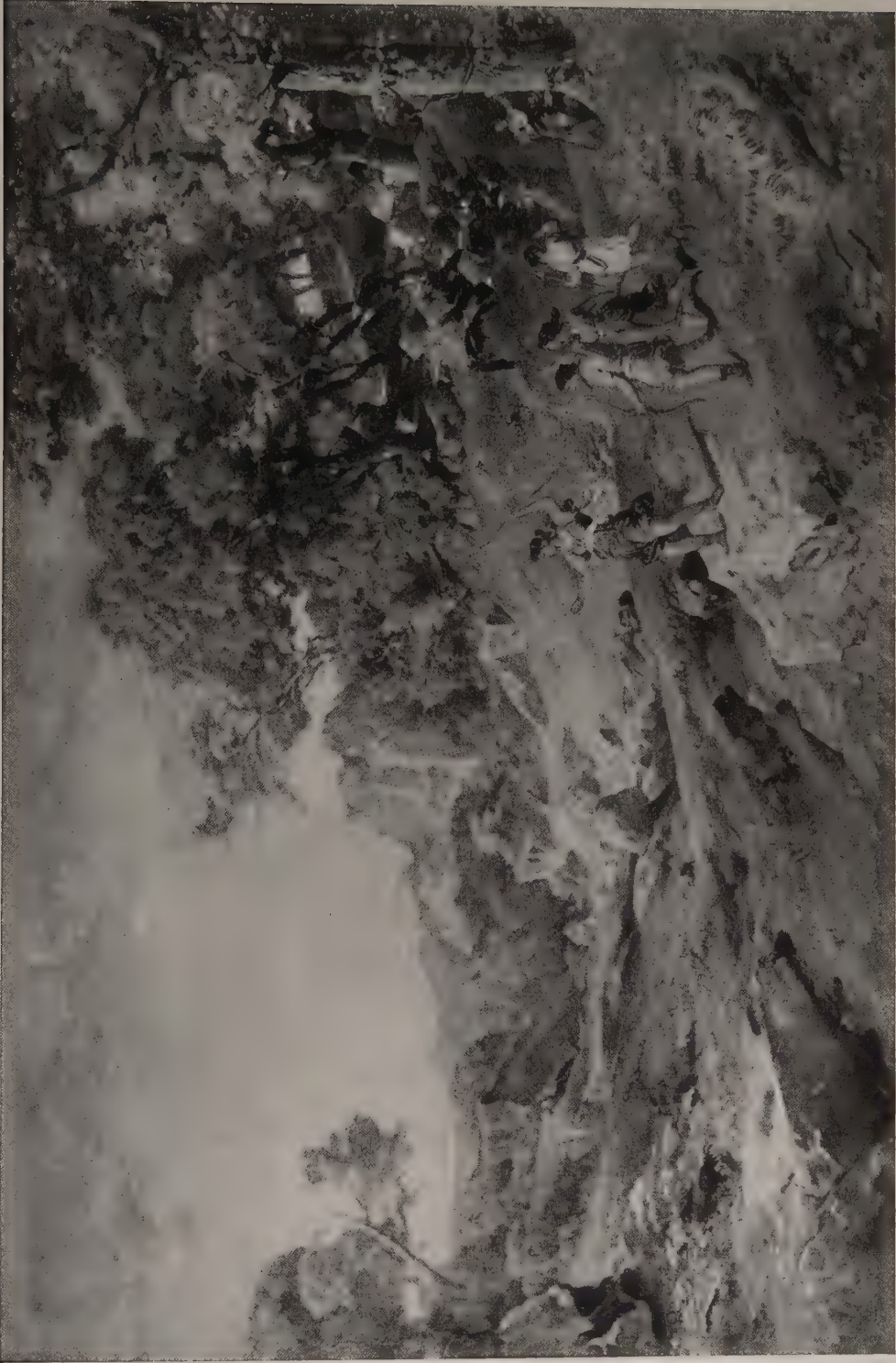
Viktor Müller: Schneewittchen bei den Zwergen. Frankfurt a. M., Staatliches Kunstinstitut.



Viktor Müller: Schneewittchen und die Hexe. Frankfurt a. M., Privatbesitz



Karl Heinrich Dreber: Römische Wäscherinnen am Fluß. Hamburg, Kunsthalle



Karl Heinrich Dreber: Landschaft mit Jagd der Diana. Berlin, National-Galerie



Pierre-Paul Prud'hon: Der verfolgte Mörder. Paris, Louvre



Pierre-Paul Prud'hon, Andromache, Handzeichnung, Paris, Louvre



Pierre-Paul Prud'hon: Die Entführung der Psyche. Paris, Louvre



Jean-Hippolyte Flandrin: Die Geburt Christi. Fresko. Paris, Saint-Germain-des-Prés



Ary Scheffer: Francesca und Paolo. Hamburg, Kunsthalle



Ary Scheffer: Die Heiligen Augustin und Monika. Paris, Louvre



Théodore Géricault: Ein Offizier der Gardejäger. Paris, Louvre



Théodore Géricault: Das Floß der „Medusa“. Paris, Louvre



Eugène Delacroix: Dante und Virgil. Paris, Louvre



Eugène Delacroix: Das Gemetzel von Chios. Paris, Louvre



Eugène Delacroix: Medea. Lille, Museum



Eugène Delacroix: Die Einnahme von Konstantinopel. Paris, Louvre



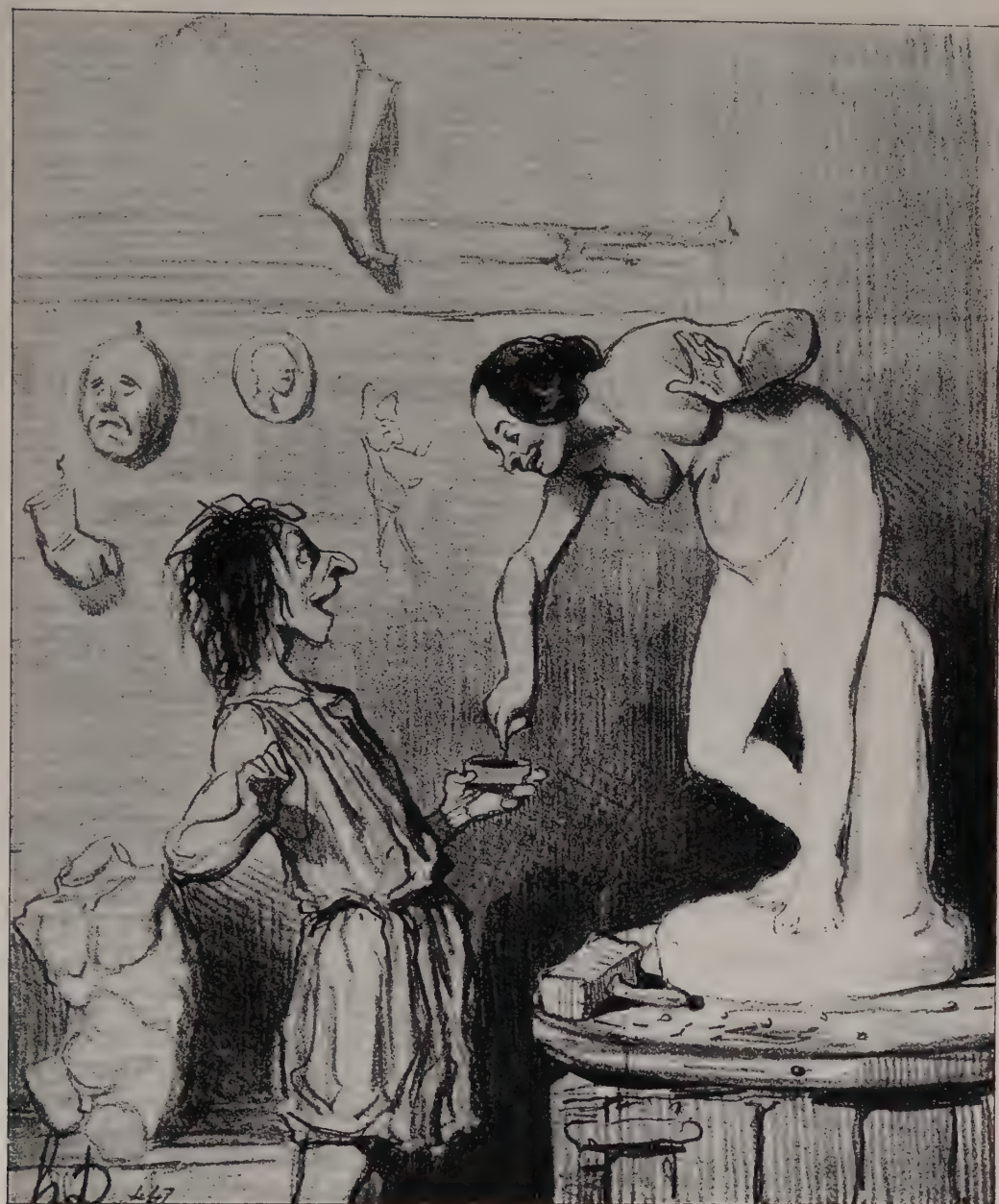
Eugène Delacroix, Die Freiheit als Führerin des Volkes, Paris, Louvre



Honoré Daumier: Endymion. Lithographie



Honoré Daumier: Hirten. Lithographie



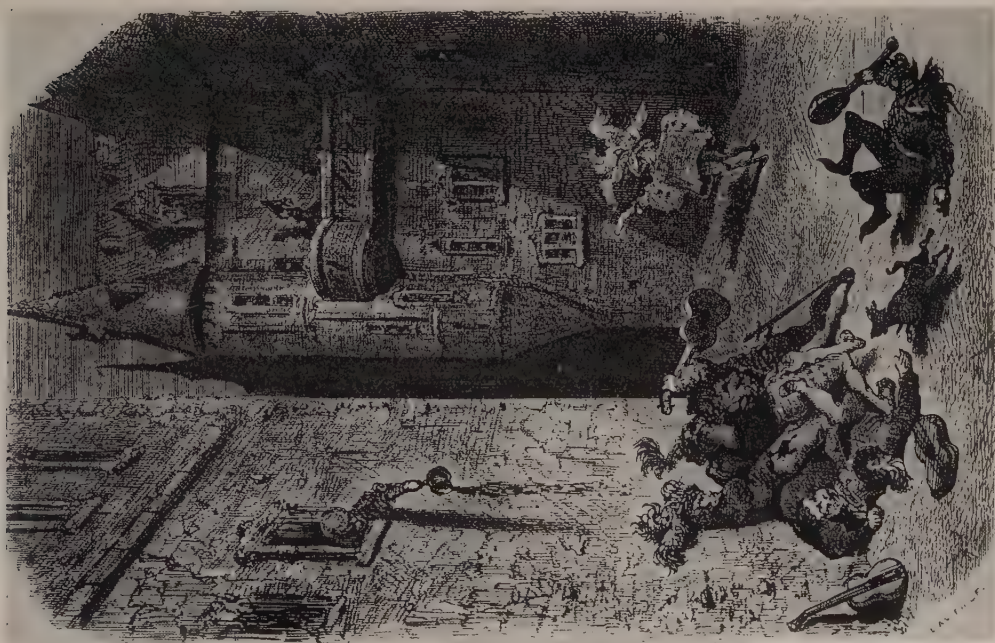
Honoré Daumier: Pygmalion. Lithographie



Honoré Daumier: Der amerikanische Gesandte beim Kaiser von China. Lithographie



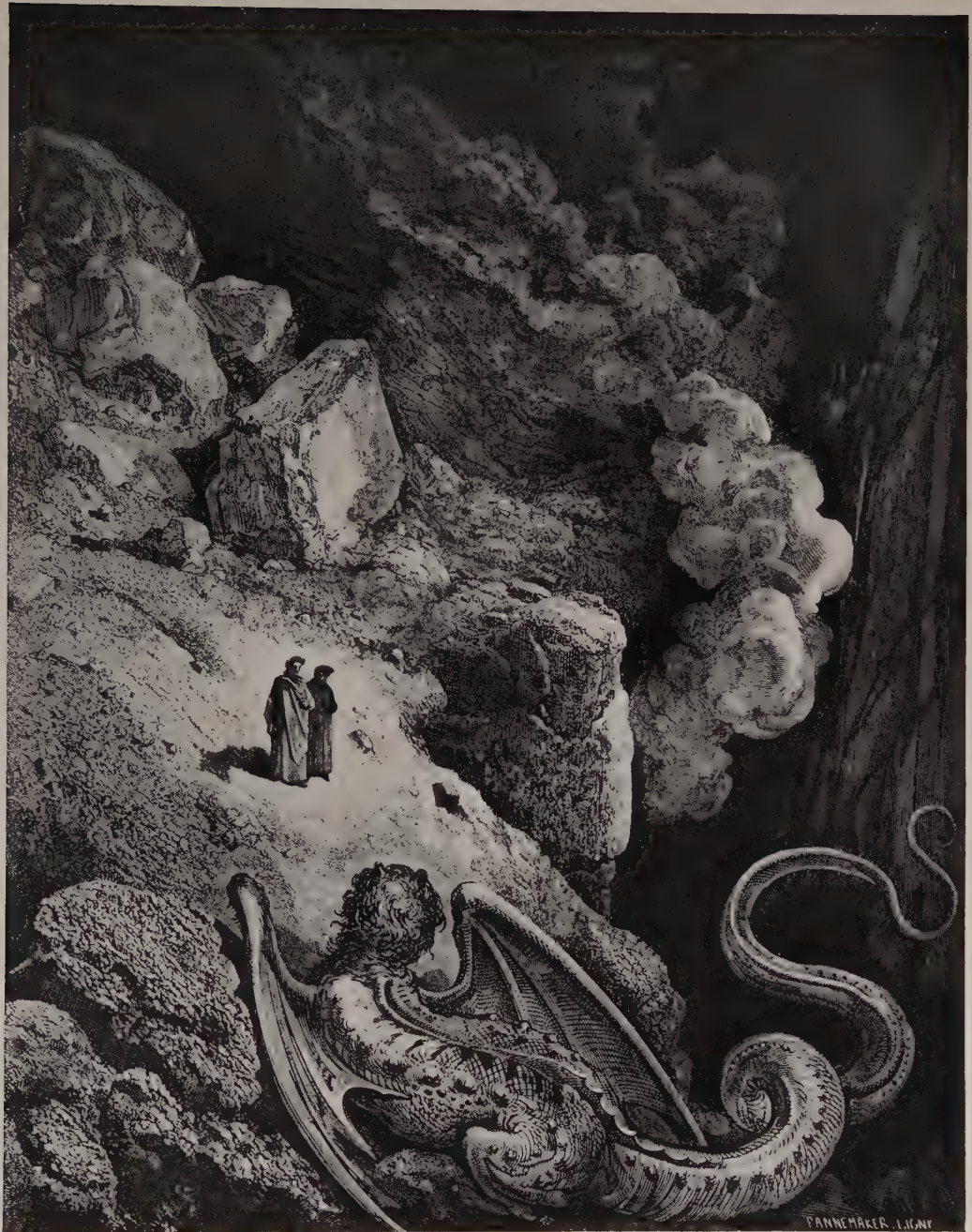
Hofmeier & Dammann. Die Freiheit der Presse. Lithographie.



Gustave Doré: Holzschnitt-Illustrationen zu Balzacs „Contes Drolatiques“



Gustave Doré: Holzschnitt-Illustration zu Rabelais' „Gargantua“



Gustave Doré: Holzschnitt-Illustration zu Dantes „Göttlicher Komödie“



Hendrik Leys: Johannisfest. Hamburg, Kunsthalle



Hendrik Leys: Neujahrstag. Hamburg, Kunsthalle



Johann Heinrich Füssli: *Titania*. London, National Gallery



William Blake: Auferstehung. Handzeichnung. London, British Museum



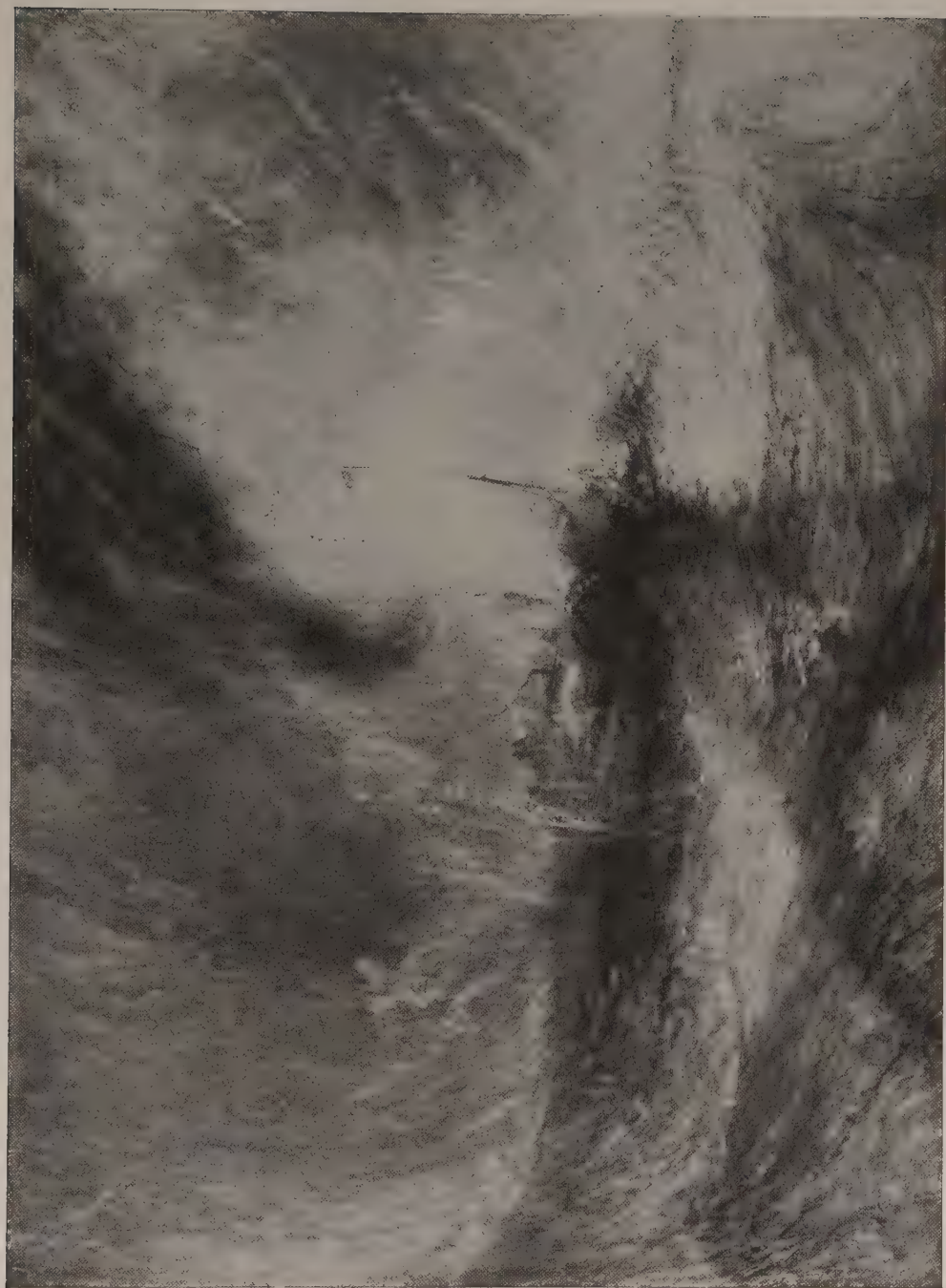
William Turner: Zwietracht im Garten der Hesperiden. London, National Gallery



William Turner: Karthago. London, National Gallery



William Turner: Die Beisetzung des Sir David Wilkie. London, National Gallery



William Turner: Dampfschiff im Schneesturm. London, National Gallery



Ford Madox Brown: Die Fußwaschung Christi. London, National Gallery



William Dyce: Jakob und Rahel. Hamburg, Kunsthalle



Dante Gabriel Rossetti: Beata Beatrix. London, National Gallery



Dante Gabriel Rossetti: Paolo und Francesca. Aquarell. Bolton, Privatbesitz



Dante Gabriel Rossetti: Die Verkündigung. London, National Gallery



Edward Burne-Jones: Die Kreuzigung Christi
Entwurf zu einem Glasgemälde



William Morris: Titelzeichnung. (Kelmscott Press, 1894)

KATALOG DER KÜNSTLER UND ABBILDUNGEN

K L A S S I Z I S M U S

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

Geboren 1720 in Venedig, gestorben 1778 in Rom. In Venedig als Architekt ausgebildet, kam 1740 zum erstenmal nach Rom und ließ sich dort einige Jahre später für dauernd nieder. Seit 1761 Mitglied der Lucas-Akademie. Hauptsächlich als Radierer tätig.

147. Santa Maria del Priorato (Santa Maria Aventina) in Rom. 1765 nach Plänen Piranesis erbaut.

148—150. Kupferstiche aus „Opere varie d'architettura“.

148. Römischer Saal.

149. Halle in den römischen Thermen.

150. Prachtbrücke.

151, 152. Kupferstiche aus „Diverse maniere d'adornare i cammini“ (Rom 1769).

MICHELANGELO PERGOLESİ

Italienischer Stecher, zu Ende des 18. Jahrhunderts in Italien und England tätig.

153. Entwurf einer Wanddekoration. Kupferstich. 1784.

PIETRO BIANCHI

Geboren 1787 in Lugano, gestorben 1849. Schüler der Mailänder Akademie, in Rom weitergebildet. Mitglied der Akademien von Rom, Wien und Brüssel.

154. San Francesco di Paola in Neapel. 1816 von Ferdinand I. gestiftet, 1824 vollendet.

PASQUALE POCCIANI

Italienischer Architekt aus Bibbiena (Provinz Arezzo), geboren 1774, gestorben 1858. In Florenz und Oberitalien tätig. *Tafel II.* Cisternone in Livorno. 1829—1842.

GIOVANNI ANTONIO SELVA

Geboren 1757 in Venedig, gestorben 1819. Schüler des Architekten und Palladio-Biographen Tommaso Temanza in Venedig. Reist 1779 zusammen mit seinem Freunde Canova nach Rom, sodann nach Paris, England und Holland. In Venedig tätig, Professor an der dortigen Akademie.

155. Kirche in Possagno, sog. „Tempio di Canova“. Im Auftrag Canovas 1819 begonnen.

GIOVANNI ANTONIO ANTOLINI

Geboren 1754 in Castel Bolognese, gestorben 1842 in Mailand. In Bologna ausgebildet, in Rom, Venedig und Mailand tätig. Professor an der Mailänder Akademie.

156, 157. Kupferstiche aus „Opera d'Architettura ossia Progetto sul Foro Bonaparte“ (Mailand 1814). Grundriß und Schaubild. Um 1806.

LUIGI CAGNOLA

Geboren 1762 in Mailand, gestorben 1833 in Inverigo bei Mailand. In Rom ausgebildet, in Mailand und Oberitalien tätig.

158. Arco della Pace in Mailand. 1806 für das projektierte Foro Bonaparte begonnen, 1838 vollendet. Reliefs von Pompeo Marchesi (vgl. Abb. 251).

GIUSEPPE VALADIER

Geboren 1762 in Rom, gestorben daselbst 1839. Schüler der Lucas-Akademie, ursprünglich Erzgießer. Seit 1793 als Restaurator antiker Bauwerke und Architekt in Rom tätig.

159. San Pantaleo in Rom. 1806.

ANTONIO NICCOLINI

Italienischer Architekt aus Toscana, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Neapel und Umgebung vorwiegend als Theaterbaumeister tätig. 1822 zum Direktor der Akademie in Neapel ernannt. 160. Teatro San Carlo in Neapel. Die Fassade wurde dem älteren Bauwerk 1810—1812 hinzugefügt.

JUAN DE VILLANUEVA

Geboren 1739 in Madrid, gestorben daselbst 1811. Schüler seines gleichnamigen Vaters, in Rom (1758—1765) weitergebildet. Meist in Madrid tätig; 1774 zum Professor, 1792 zum Direktor der Akademie San Fernando, 1798 zum Hofarchitekten Karls IV. ernannt.

Tafel II. Museo del Prado in Madrid. 1785 unter Karl III. begonnen, 1819 vollendet.

BARTHÉLEMY VIGNON

Geboren 1762 in Lyon, gestorben 1828 in Paris. Schüler von Julien-David Leroy. In Paris tätig.

161. Sainte-Madeleine in Paris. Vignons Entwurf für einen „Temple de la Gloire“ wurde 1806 von Napoleon aus einer Reihe von Projekten ausgewählt. Der Bau wurde 1809 begonnen, 1842 von Jean-Jacques Huvé nach Vignons Plänen vollendet. Giebelrelief 1830—1834 von Henri Lemaire.

JACQUES-GERMAIN SOUFFLOT

Geboren 1709 in Irancy bei Auxerre (Dép. Yonne), gestorben 1780 in Paris. In Lyon und Rom ausgebildet. Nach einer Kleinasien-Reise meist in Paris tätig, dort 1749 Mitglied der Akademie, 1776 Generalinspektor der Königlichen Bauten.

162, 163. Fassade und Innenansicht des Pantheons (Sainte-Genève) in Paris. Erste Entwürfe 1755, Ausführung 1764—1790, nach Soufflots Tode durch seinen Neffen François u. a. vollendet. Giebelrelief von David d'Angers (vgl. Abb. 299f.).

ALEXANDRE-THÉODORE BROGNIARD

Geboren 1739 in Paris, gestorben daselbst 1813. Schüler Jacques-François Blondels. Architekt des Königs und des Herzogs von Orléans, in Paris tätig.

164. Die Börse in Paris. 1808—1827, nach Brogniards Tode von Etienne Eloy de La Barre vollendet.

CHARLES DEWAILLY

Geboren 1729 in Paris, gestorben daselbst 1798. Schüler von Blondel und Servandoni, in Rom weitergebildet. In Paris tätig, seit 1771 Mitglied der Akademie und Konservator am Louvre. 1785 lieferte er dem Landgrafen Wilhelm IX. von Hessen-Kassel den ersten Entwurf für Schloß Wilhelmshöhe.

Tafel III. Théâtre de l'Odéon in Paris. 1779—1782 unter Mitarbeit von Marie-Joseph Peyre erbaut, nach dem Brande von 1799 von Chalgrin (s. u.) 1808 wiederhergestellt.

LOUIS-PIERE BALTARD

Geboren 1764 in Paris, gestorben 1846 in Lyon. In Paris ausgebildet, Schüler Brogniards und anderer. 1788 in Rom, dann zunächst in Lyon, seit 1791 in Paris tätig, dort seit 1818 Professor an der École des Beaux-Arts. Seit 1837 Generalinspektor der städtischen Arbeiten in Paris.

165. Palais de Justice in Lyon. 1836 bis 1842.

JEAN-FRANÇOIS CHALGRIN

Geboren 1739 in Paris, gestorben daselbst 1811. Schüler Servandonis, in Italien weitergebildet. In Paris tätig, seit 1770 Mitglied der Académie d'Architecture. (Vgl. a. Anm. zu *Tafel III.*)

166. Triumphbogen an der Place de l'Étoile in Paris. 1806 begonnen, 1837 von Abel Blouet vollendet. (Die plastischen Gruppen s. in Abb. 255 u. 297.)

CHARLES PERCIER

UND

PIERRE-FRANÇOIS-LÉONARD FONTAINE

Percier: Geboren 1764 in Paris, gestorben daselbst 1838. Fontaine: Geboren 1762 in Pontoise, gestorben 1853 in Paris. Beide waren Schüler des Architekten Antoine-François Peyre d. J. an der École des Beaux-Arts und bildeten sich seit 1786 in Rom weiter. Sodann von etwa 1794 bis 1814 als Kunstgewerbler und Baumeister Napoleons gemeinsam tätig.
167. Triumphbogen an der Place du Carrousel in Paris. 1806/07. Quadriga von François-Joseph Bosio.
168. s. u. bei Gondouin-Lepère.

Tafel IV, 169. Kupferstiche aus „Recueil de décorations intérieures“ (Paris 1812).

Tafel IV. Der Thron Napoleons in den Tuileries.

169. Dekoration eines Kabinetts für den König von Spanien in Aranuez.

170—172. Innenausstattung des Schlosses Malmaison bei Paris. 1799 begonnen.

170. Ruhebank.

171. Salon.

172. Schlafzimmer der Kaiserin Josephine.

JACQUES GONDOUIN

UND

JEAN-BAPTISTE LEPÈRE

Gondouin: Geboren 1737 in Saint-Ouen-sur-Seine, gestorben 1818 in Paris. Schüler von Blondel, 1759—1763 in Rom, darauf in Holland und England. 1766 wieder in Paris, dort zum Hofarchitekten ernannt. Seit 1774 Mitglied der Akademie, 1776 nochmals in Italien. — Lepère: Geboren 1761 in Paris, gestorben daselbst 1844. Verbrachte seine Jugend in San Domingo, die Jahre 1796—1798 in Konstantinopel; sonst in Paris und den umliegenden Schlössern tätig.

168. Die Vendôme-Säule in Paris. 1806 bis 1810. (1871 auf Courbets Veranlassung umgestürzt, 1873 neu errichtet.) Reliefs nach Entwürfen des Malers Pierre Bergeret.

ROBERT UND JAMES ADAM

Söhne des schottischen Baumeisters William Adam, Architekten und Kupferstecher. Robert Adam, der Bedeutendere, wurde 1728 in Kirkcaldy (Schottland) geboren und starb 1792 in London. 1754 bis 1758 in Italien ausgebildet, 1761 bis 1768 Hofarchitekt in London. Zusammen mit seinem jüngeren Bruder James (gestorben 1794) in London und ganz England tätig.

173—176. Kupferstiche aus „The works in architecture of Robert and James Adam“ (London 1773—1779).

173. Haus des Sir Watkin Williams Wynn in London, St. James's Square. 1772.

174. Wand im Bibliothekraum eines Landhauses in Kenwood. 1767.

175. Wohnzimmer im Hause des Earl of Derby in London, Grosvenor Square. 1773.

176. Entwurf eines Kamines für den St. James-Palast in London. 1762.

JOHN SOANE

Geboren 1753 in Whitchurch bei Reading, gestorben 1837 in London. Schüler George Dances d. Ä. und der Londoner Akademie, 1777—1780 in Italien weitergebildet. In London tätig, seit 1802 Mitglied, seit 1806 Professor der Akademie. 1788—1827 Architekt der Bank of England.

177—179. Kupferstiche aus „Sketches in Architecture“ (London 1793).

177. Entwurf einer Villa.

178. Entwurf für eine Villa in Berkshire.

179. Entwurf für eine kleine Villa.

180, 181. s. u. bei Hamilton und Burton.

182. Eckansicht der Bank of England in London. Neubau seit 1788.

Tafel V. s. u. bei Roelandt.

THOMAS HAMILTON

Geboren 1784 in Edinburgh, gestorben daselbst 1858. In Edinburgh und Umgebung tätig, einer der Begründer und

1826—1829 Schatzmeister der dortigen schottischen Akademie.

180. High School in Edinburgh. 1825 bis 1829.

DECIMUS BURTON

Geboren 1800 in London, gestorben 1881 in St. Leonards on Sea (Sussex). Nach einem Studienaufenthalt in Griechenland (1825) meist in London, zeitweise auch in Dublin und Paris tätig.

181. Athenaeum Club in London, Pall Mall. Um 1830.

182. s. o. bei Soane.

THOMAS SHERATON

Geboren um 1750 in Stockton-on-Tees (Durham), gestorben 1806 in London. Der nächst Chippendale berühmteste englische Möbeltischler, seit 1790 in London nachweisbar. Vermutlich zeitweise Mitarbeiter der Brüder Adam.

183. Entwurf einer Ruhebänk. Kupferstich aus „The Cabinet-Maker and Upholsterer's Drawing Book“ (London 1791).

LODEWIJK ROELANDT

Geboren 1786 in Nieuwpoort (Holland), gestorben 1864 in Gent. Schüler der Genter Akademie, in Paris unter Percier und Fontaine weitergebildet. Stadtbaumeister und Professor in Lüttich, dann in Gent tätig, dort auch Lehrer der Architektur an der Akademie.

Tafel V. Vestibül der Universität in Gent. 1819—1826.

FRIEDRICH WILHELM VON ERDMANNSDORFF

Geboren 1736 in Dresden, gestorben 1800 in Dessau. Kam 1757 an den Hof in Dessau und bildete sich, als Freund und Vertrauter des Fürsten Leopold Friedrich Franz, auf wiederholten Reisen in Italien, England, Holland, Frankreich zum Architekten aus. 1787—1789 in Berlin und Potsdam, sonst in Dessau, Wörlitz und Umgebung tätig.

184—186. Das Schloß in Wörlitz. 1769 bis 1773.

184. Fassade.

185. Großer Saal.

186. Schlafzimmer Erdmannsdorffs.

Tafel VI. Blumengartenhaus im Georgengarten bei Dessau. 1780.

187. Saal in der Solitude auf dem Sieglitzer Berg bei Dessau. 1783.

SIMON-LOUIS DU RY

Geboren 1726 in Kassel, gestorben selbst 1799. Nach längerem Aufenthalt in Stockholm und Paris seit 1756 in Kassel tätig. Oberbaudirektor der Landgrafen von Hessen.

188, 189. Innenräume im Schloß zu Kassel. 1767 begonnen.

190. Schloß Wilhelmshöhe bei Kassel. Entwurf von Heinrich Christoph Jussow 1786. Bau 1788—1792, Inneneinrichtung 1803 vollendet. (Du Ry s. a. in Band XIII der Propyläen-Kunstgeschichte.)

PHILIPPE DE LA GUÉPIÈRE

Geboren um 1715 in Frankreich, gestorben 1773 in Paris. Schüler der Pariser Akademie unter Blondel, wahrscheinlich in Rom weitergebildet. 1752 als Oberbaurat nach Stuttgart berufen, wo er bis 1768 tätig war; dann kehrte er nach Paris zurück.

191. Marmorsaal im Neuen Schloß zu Stuttgart. 1771 vollendet. (Schloßbau seit 1747, zuerst unter Leitung von Leopold Retti, Inneneinrichtung zum großen Teil von de La Guépière, letzter Ausbau 1805—1807 von Nicolas Friedrich Thouret.)

(La Guépière s. a. in Band XIII der Propyläen-Kunstgeschichte.)

KARL GOTTHARD LANGHANS

Geboren 1732 in Landeshut in Schlesien, gestorben 1808 in Grüneiche bei Breslau. Bildete sich durch Privatstudium und auf Reisen in Italien, Holland, England und Frankreich. 1764—1788 meist in Breslau, seitdem vorwiegend in Berlin tätig, dort Direktor des Oberhofbauamtes.

192. Das Brandenburger Tor in Berlin. 1789—1794. (Quadriga von Schadow, s. Abb. 280.)

Tafel VII. Das Schauspielhaus in Potsdam. Nach Langhans' Entwurf 1795 vollendet.

193. Vestibül im Marmorpalais bei Potsdam. Außenarchitektur 1787 bis 1790 von Karl von Gontard, Inneneinrichtung seit 1789 von Langhans.

DAVID GILLY

Geboren 1748 in Schwedt, gestorben 1808 in Berlin. 1771 Landbaumeister, 1779 Baudirektor von Pommern, 1788 als Geheimer Baurat nach Berlin berufen. Auch schriftstellerisch tätig (Handbuch der Landbaukunst, 1797). Begründete 1793 die Berliner Bauschule, aus der später die Bauakademie hervorging.

194. Getäfelter Saal im Schloß auf der Pfaueninsel bei Potsdam. 1794.
195, 196. Gartensaal und Vestibül in Schloß Paretz bei Potsdam. 1796/97.
197. Viewegsches Haus in Braunschweig. 1801—1804.

FRIEDRICH GILLY

Geboren 1772 in Altdamm bei Stettin, gestorben 1800 in Karlsbad. Sohn David Gillys, seit 1788 in Berlin, Schüler seines Vaters sowie Langhans' und Erdmannsdorffs. 1797 Oberhofbauinspektor, 1798 Professor an der neugegründeten Bauakademie. Nach einer Studienreise (England, Frankreich, Wien) hauptsächlich in Berlin tätig.

198. Entwurf zu einem Denkmal Friedrichs des Großen. 1796. Handzeichnung. Berlin, Technische Hochschule.
199. Ehemaliges Palais Solms-Baruth in Berlin, Behrenstraße 68. Um 1798. (1906 abgebrochen.)

HEINRICH GENTZ

Geboren 1766 in Breslau, gestorben 1811 in Berlin. Schüler Karl von Gontards. 1790—1795 auf Reisen, in Rom und

Unteritalien, dann in London und Paris. Wirkte seit 1795 als Oberhofbauinspektor in Berlin. Seit 1801 zeitweilig in Weimar, dann wieder in Berlin tätig. 1798 zum Professor an der Berliner Bauakademie, 1810 zum Hofbaurat ernannt.

200. Die Alte Münze am Werderschen Markt in Berlin. 1798—1800 erbaut, 1886 abgebrochen.

Tafel VIII. Kopfbau des Prinzessinnen-Palais in Berlin (heute Schinkel-Museum). 1811.

201. Festsaal im Schießhaus zu Weimar. 1804/05.
202. Zedernzimmer im Nordflügel des Schlosses in Weimar. 1802/03.

Tafel IX. Mausoleum im Park des Schlosses in Charlottenburg. 1810. (Vgl. *Tafel X*, Abb. 281.)
(Gentz s. a. in Abb. 294.)

PETER SPEETH

Geboren 1776 in München, gestorben 1831 in Odessa. In Frankfurt a. M. ausgebildet dann in Heidelberg, Amorbach (im Dienste des Fürsten von Leiningen) und Würzburg tätig, hier am Hofbauamt unter Großherzog Ferdinand von Toskana, auch mit bürgerlichen Bauten betraut. Nach 1814 in Rußland, als Provinzialarchitekt von Bessarabien, wo er die Metropolitankirche in Kischinew baute.

203. Zuchthaus bei St. Burkhard in Würzburg. 1809 erbaut, ursprünglich Kaserne.

FRIEDRICH WEINBRENNER

Geboren 1766 in Karlsruhe, gestorben selbst 1826. Kurze Zeit (1790) Schüler der Wiener Akademie, in Dresden, Berlin und Italien (1792—1797) weitergebildet. Seit 1797 in badischen Staatsdiensten hauptsächlich in Karlsruhe tätig. 1818 zum Mitglied der Berliner Akademie ernannt.

204. Evangelische Kirche in Karlsruhe. 1807—1816.
205. Markgräfliches Palais am Rondellplatz in Karlsruhe. 1805—1813.

NICOLAS ALEXANDRE DE
SALINS DE MONFORT

Geboren um 1753 in Paris (?), gestorben 1821 in Frankfurt a. M. Begann seine Laufbahn als französischer Ingenieuroffizier, war sodann als Baumeister im Elsaß, seit 1798 in Frankfurt a. M. beschäftigt und wurde 1807 zum Baudirektor des Großherzogs Ferdinand von Toskana in Würzburg ernannt. Bis 1814 in Würzburg und Umgebung, seitdem wieder in Frankfurt a. M., als Privatarchitekt, tätig.

206. Schreibkabinett in der Residenz zu Würzburg. Gehört zu einer Reihe von Räumen, die 1807—1814 unter Ferdinand von Toskana im Südflügel des Schlosses neu eingerichtet wurden.

*

207. Kandelaber und Vase im klassizistischen Stil. Um 1810. Schloß Herrnsheim (Hessen).

CARL FRIEDRICH SCHINKEL

Geboren 1781 in Neuruppin, gestorben 1841 in Berlin. Seit 1797 auf der Berliner Bauakademie Schüler David und Friedrich Gillys, 1803—1805 in Italien. Über Paris nach Berlin heimgekehrt, war dort zuerst als Maler tätig, wandte sich aber bald der Baukunst zu. 1811 Mitglied, 1820 Professor der Akademie, 1839 Oberlandesbaudirektor. 1824—1826 abermals auf Reisen in Italien und Frankreich.

208. Entwurf zu einem Tempel. Federzeichnung, getuscht, 33×40 cm. Hamburg, Kunsthalle.
209. Entwurf zu einem gotischen Dom. 1811. Federzeichnung, Durchmesser 47 cm. Berlin, Schinkel-Museum.
210. Denkmal (zum Gedächtnis der Befreiungskriege) auf dem Kreuzberg in Berlin. 1818—1821.

Tafel X. Entwurf zu einer Grabkapelle der Königin Luise. 1810. Federzeichnung, laviert. Berlin, Schinkel-Museum. (Vgl. *Tafel IX*, Abb. 281.)

211. Entwurf für den Vorhof des Schlosses Orianda auf der Krim. 1838. Aquarell, 36×67 cm. Berlin, Schinkel-Museum.

212. Entwurf für Schloß Babelsberg bei Potsdam. Lithographie. 1835.
213. Entwurf für Schloß Kurnik in Polen. Lithographie. 1834.
214. Das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt in Berlin. 1818—1821. (Schillerdenkmal von Reinhold Begas 1871.)

Tafel XI. Die Neue Wache in Berlin. 1816 bis 1818.

215. Die Nikolai-Kirche in Potsdam. 1830 bis 1837. Ausführung der Kuppel und Hinzufügung der Ecktürmchen 1843—1849 durch Ludwig Persius und Friedrich August Stüler.
216. Das Alte Museum in Berlin. 1824 bis 1828.
217. Ehemaliges Palais Redern in Berlin, Unter den Linden (an der Stelle des jetzigen Hotels Adlon). 1832 errichtet, 1906 abgebrochen.

LEO VON KLENZE

Geboren 1784 in Bockenem bei Hildesheim, gestorben 1864 in München. In Berlin (bei Fr. Gilly), Paris (bei Percier und Fontaine) und Italien ausgebildet. 1808—1813 Hofarchitekt König Jérômes in Kassel, seit 1816 Architekt Ludwigs I. in München. Reisen nach Italien, Frankreich und Griechenland; zeitweilig auch für fremde Höfe (St. Petersburg) beschäftigt. Klenze war auch als Maler tätig.

218. Die Glyptothek in München. 1816 bis 1834. (Vgl. Abb. 287.)
219. Die Propyläen in München. 1848 bis 1860.
220. Die Befreiungshalle bei Kelheim (Niederbayern). 1842—1863, unter Mitarbeit von Friedrich von Gärtner. (Vgl. Abb. 288.)

Tafel XII. Die Walhalla bei Regensburg (1830—1842 erbaut). Aquarell, 20×29 cm. Hamburg, Kunsthalle. (Vgl. *Tafel XXII*.)

221. Salon der Königin im Königsbau der Münchener Residenz. 1826—1835. Außenarchitektur von Klenze, Inneneinrichtung nach Entwürfen von Kaulbach, Neureuther u. a.

222. Die Ruhmeshalle in München. 1843 bis 1853. Standbild der Bavaria von Schwanthaler 1850.

CHRISTIAN FREDERIK HANSEN

Geboren 1756 in Kopenhagen, gestorben daselbst 1845. Schüler der Kopenhagener Akademie unter Caspar Frederik Harsdorff, besuchte Italien und Deutschland, seit 1783 als Landbaumeister von Holstein in Altona ansässig. Von 1804 ab in Kopenhagen tätig, dort Lehrer an der Akademie, der er lange Zeit auch als Direktor vorstand.

223. Inneres der Frauenkirche in Kopenhagen. 1811—1829. Plastische Ausstattung von Thorwaldsen.
224. Domhus (Altes Gerichtsgebäude) am Neumarkt in Kopenhagen. 1805 bis 1815.

MICHAEL GOTTLIEB BINDESÖLL

Geboren 1800 in Ledöje (Seeland), gestorben 1856 in Kopenhagen. Schüler der Kopenhagener Akademie, auf Reisen in Deutschland, Frankreich, Italien und Griechenland weitergebildet. Seit 1838 in Kopenhagen tätig, in seinem Todesjahr dort zum Professor ernannt. 1847 und 1849 Bauinspektor für Holstein und Jütland.

225. Das Thorwaldsen-Museum in Kopenhagen. 1838—1847.

*

226. Dom St. Stanislaus in Wilna. Bau des 14. Jahrhunderts, 1783—1801 klassizistisch umgebaut.
227. Ostrabrama-Kapelle in Wilna. Anfang des 19. Jahrhunderts.

R O M A N T I K

ROBERT MORRIS

Englischer Architekt des 18. Jahrhunderts, dessen „Essay in defence of ancient architecture“ 1727 erschien.

228. Inverary Castle in Schottland. 1745 bis 1761.

GEORGE DANCE

Geboren 1741 in London, gestorben daselbst 1825. Schüler seines gleichnamigen Vaters, in Frankreich und Italien weiter ausgebildet, seit 1768 Nachfolger seines Vaters als Stadtbauinspektor von London. Seit 1798 Professor an der Royal Academy.

229. St. Bartholomew in London.
230. *Tafel XIII.* s. u. bei Barry.
231. Fassade der Guildhall in London. 1789.

CHARLES BARRY

Geboren 1795 in London, gestorben daselbst 1860. Nach ersten Studien in London ging er 1817 zur weiteren Ausbildung nach Italien und bereiste Griechenland (1818) und den Orient. 1820 kehrte er nach London zurück. Seit 1841 Mitglied der Royal Academy.

230. *Tafel XIII.* Das Parlamentsgebäude in London. 1840—1852. Gesamtplan von Barry, an der Inneneinrichtung war Augustus Welby Pugin (1812—1852) beteiligt.
231. s. o. bei Dance.

GILBERT SCOTT

Geboren 1811 in Gawcott (Buckinghamshire), gestorben 1878 in London. In London ausgebildet, von Pugins Schriften über mittelalterliche Baukunst beeinflusst. Seit 1838 als Kirchenbaumeister und Restaurator alter Bauwerke in England tätig. 1851 in Oberitalien, 1873 in Rom.

232. St. Mary's Cathedral in Edinburgh. 1874—1878.
233. Die Nikolai-Kirche in Hamburg. 1846—1863 an Stelle des durch Brand zerstörten gotischen Baues neu aufgeführt. Stich von Wilkinson.

GEORG CHRISTOPH HESEKIEL

Geboren 1732 in Saatzke (Osthavelland), gestorben 1818 in Dessau. Zuerst Kammerdiener, seit 1786 Baudirektor des Herzogs Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau.

234. Das „Gotische Haus“ im Park von Wörlitz. 1784—1787.

GEORG FRIEDRICH ZIEBLAND

Geboren 1800 in Regensburg, gestorben 1873 in München. Schüler der Münchener Akademie unter Karl von Fischer und Gärtner, 1827—1829 in Italien weitergebildet. In München tätig.

Tafel XIV. Basilika des heiligen Bonifazius in München. 1835—1850.

FRIEDRICH VON GÄRTNER

Geboren 1792 in Koblenz, gestorben 1847 in München. 1809—1812 Schüler der Münchener Akademie. Studienreisen nach Paris, Italien, Holland, England. Wurde 1820 als Professor an die Münchener Akademie berufen. Seitdem meist in München tätig, zeitweilig auch in Athen (1835/36 und 1840). Seit 1841 Cornelius' Nachfolger als Direktor der Akademie.

235, 236. Treppenhaus und Außenansicht der Staatsbibliothek in München. 1831—1840.

237. s. u. bei Bürklein.

238. Die Ludwigskirche in München. 1829—1840.

(Gärtner s. a. in Abb. 220.)

FRIEDRICH BÜRKLEIN

Geboren 1813 in Burk (Mittelfranken), gestorben 1872 in Werneck (Unterfranken). Schüler der Münchener Akademie unter Gärtner, den er auch nach Athen begleitete. Seit 1840 wieder in Bayern, in Fürth, München und anderen Städten tätig. 1853 in Begleitung König Maximilians II. in Rom.

237. Das Maximilianeum in München. 1857—1874, von Gottfried Semper vollendet.

238. s. o. bei Gärtner.

JOSEPH DANIEL OHLMÜLLER

Geboren 1791 in Bamberg, gestorben 1839 in München. In Bamberg und München ausgebildet. 1815—1820 in Italien, seitdem in München tätig, zunächst als Mitarbeiter Klenzes am Bau der Glyptothek. 1835 zum Kreisbaurat ernannt.

239. Die Mariahilfkirche in München (Vorstadt Au). 1831—1839, von Ziebland vollendet.

240. Schloß Hohenschwangau (Oberbayern). 1832 neu aufgebaut.

EUGÈNE EMMANUEL VIOLET-LE-DUC

Geboren 1814 in Paris, gestorben 1879 in Lausanne. In Paris ausgebildet. Bereiste 1831—1839 Frankreich, Italien und Sizilien, 1851—1854 Deutschland, England, Spanien und Algerien. Als Restaurator mittelalterlicher Kirchen und Schlösser in ganz Frankreich tätig. 1863 Professor der Ästhetik an der Pariser École des Beaux-Arts. Trat vielfach auch schriftstellerisch hervor.

241. Schloß Pierrefonds bei Paris. 1858 bis 1867 wiederhergestellt.

FRANZ CHRISTIAN GAU

Geboren 1790 in Köln, gestorben 1853 in Paris. Studierte seit 1810 in Paris, auf Reisen in Südfrankreich, Italien, Palästina und Ägypten weitergebildet. Seit 1821 dauernd in Paris tätig, 1824—1828 dort Leiter einer eigenen Architekturschule.

242. Sainte-Clotilde in Paris. 1846 bis 1857, von Théodore Ballu vollendet.

K L A S S I Z I S M U S

ANTONIO CANOVA

Geboren 1757 in Possagno (Provinz Treviso), gestorben 1822 in Venedig. In Venedig ausgebildet, schon 1773 Inhaber einer eigenen Werkstatt. 1779 siedelte er zu dauerndem Aufenthalt nach Rom über, wo er 1813 zum Präsidenten der Lucas-Akademie auf Lebenszeit ernannt wurde. Aufträge führten ihn zeitweilig nach Neapel, Oberitalien, Wien (1798, 1805) und Paris (1802, 1810, 1815).

- 245. Perseus mit dem Haupt der Medusa. 1801. Marmor. Rom, Museo Pio-Clementino im Vatikan.
- 246. Grabmal Papst Clemens' XIII. († 1769.) 1792 vollendet. Rom, St. Peter.
- 247. Grabmal Papst Clemens' XIV. († 1774.) 1783—1787. Rom, Santi Apostoli.
- 248. Hebe. 1796. Marmor, 157 cm hoch. Berlin, National-Galerie.
- 249. Die drei Grazien. Um 1816. Marmor. Leningrad, Eremitage.
- 250. Grabmal des Kupferstechers Giovanni Volpato. 1807. Rom, Santi Apostoli.

POMPEO MARCHESI

Geboren 1789 in Saltrio (Provinz Como), gestorben 1858 in Mailand. Studierte in Rom, ließ sich 1811 in Mailand nieder, wo er 1826 Professor an der Akademie wurde.

- 251. Denkmal des Physikers Alessandro Volta in Como. 1838.

CALDELARI

Italienischer Bildhauer, der zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Paris lebte und

dort von 1810 bis zu seinem Todesjahr 1819 auf Ausstellungen vertreten war.

- 252. Narziß. Gipsmodell 1812, Marmorausführung 1814. Paris, Louvre.

LOUIS-CLAUDE VASSÉ

Geboren 1716 in Paris, gestorben daselbst 1772. Schüler Edme Bouchardons, 1740 bis 1745 in Rom weitergebildet. In Paris tätig, 1751 Mitglied, 1761 Professor der Akademie.

- 253. Der Schmerz. 1765. Marmor, 120 cm hoch. Paris, Louvre.
(Vassé s. a. in Band XIII der Propyläen-Kunstgeschichte.)

ANTOINE-DENIS CHAUDET

Geboren 1763 in Paris, gestorben daselbst 1810. In Paris und Rom (1784—1789) ausgebildet. In Paris tätig, von Napoleon hochgeschätzt und begünstigt.

- 254. Amor. Modell 1802, Ausführung in Marmor von Cartellier. Marmor, 80 cm hoch. Paris, Louvre.

JEAN-PIERRE CORTOT

Geboren 1787 in Paris, gestorben daselbst 1843. Schüler von Pierre-Charles Bridan, 1809—1819 in Rom, seitdem in Paris tätig, Professor an der École des Beaux-Arts.

- Tafel XV.* Der Bote von Marathon. 1834. Marmor, 206 cm hoch. Paris, Louvre.
- 255. Der Triumph Napoleons. Marmorgruppe am Arc de l'Étoile in Paris (vgl. Abb. 166). 1833 begonnen.

PIERRE CARTELLIER

Geboren 1757 in Paris, gestorben daselbst 1831. Schüler der Pariser Akademie unter Charles-Antoine Bridan. Seit 1816 Lehrer

an der École des Beaux-Arts, wo Rude sein Schüler war. In Paris tätig.

256. Der Girondist Pierre-Victurnien Vergniaud auf der Rednertribüne. Marmor, überlebensgroß. Versailles, Museum.

DENIS FOYATIER

Geboren 1793 in Bussière (Dép. Loire), gestorben 1863 in Paris. Seit 1817 Schüler François Lemots an der École des Beaux-Arts. Nach 1822 einige Jahre in Italien, dann in Paris tätig.

257. Spartacus. Bez. Dat. 1830. Marmor, 220 cm hoch. Paris, Louvre.

BARTHÉLEMY-FRANÇOIS CHARDIGNY

Geboren 1757 in Rouen, gestorben 1813 in Paris. Schüler Allegrains an der Pariser Akademie, 1784—1786 in Rom weitergebildet. Sodann zuerst in Toulon, seit 1789 in Aix und Marseille, zuletzt in Paris tätig. Mitglied der Akademie in Marseille.

258. Die samnitische Vermählung. Marseille, Museum.

JEAN-JOSEPH PERRAUD

Geboren 1819 in Monay bei Lons-le-Sauvier (Dép. Jura), gestorben 1876 in Paris. Schüler der École des Beaux-Arts, bei dem Bildhauer Augustin Dumont weitergebildet. Nach einer Romreise (1847 bis 1849) in Paris tätig, seit 1865 Mitglied der Akademie.

259. Der Abschied. 1849. Marmorrelief, 220 × 216 cm. Paris, Louvre.

JOHAN TOBIAS SERGEL

Geboren 1740 in Stockholm, gestorben daselbst 1814. Schüler der Stockholmer Akademie unter Pierre-Hubert Larchevêque, in Paris (1767) und Rom weitergebildet. Seit 1779 in Stockholm tätig, dort Professor an der Akademie und Hofbildhauer Gustafs III.

260. Selbstbildnis. Gipsabguß nach der Terrakottabüste in Spånga (bei Stockholm), 60 cm hoch. Stockholm, Nationalmuseum.

261. Bildnisbüste der Gräfin Charlotte Fredrika von Fersen, geb. Sparre. 1787. Gips, bronziert, 88 cm hoch. Stockholm, Nationalmuseum.

262. Bildnisbüste des Malers Johan Pasch. Bez. Dat. 1767. Gips, bronziert, 56 cm hoch. Stockholm, Nationalmuseum.

Tafel XVI. Venus. 1785. Marmor, 148 cm hoch. Stockholm, Nationalmuseum.

263. Bildnismedaillon des Admirals Chapman. Bez. Dat. 1794. Gips. Stockholm, Nationalmuseum.

264. Othryades. 1778/79. Tonmodell, 90 cm hoch. Stockholm, Nationalmuseum.

Tafel XVII. Trunkener Faun. 1770 bis 1774. Marmor, 82 cm lang. Stockholm, Nationalmuseum.

BERTEL THORWALDSEN

Geboren 1770 in Kopenhagen, gestorben daselbst 1844. Schüler der Kopenhagener Akademie, in Italien weitergebildet. 1797 bis 1838 in Rom, seitdem in Kopenhagen tätig. Mitglied der Akademien in Florenz, Kopenhagen und Rom.

265. Iason mit dem goldenen Vließ. 1803.

266. Psyche. 1810/11.

267. Amor und Psyche. 1804.

268. Die Grazien lauschen dem Gesange Amors. Marmorrelief. 1821.

269. Der Hirtenknabe. 1817.

270. Der Löwe von Luzern. 1821. Abguß nach dem Luzerner Original.

Tafel XVIII. Ganymed, den Adler tränkend. 1817.

Sämtliche Werke im Thorwaldsen-Museum, Kopenhagen.

ALEXANDER TRIPPEL

Geboren 1744 in Schaffhausen, gestorben 1793 in Rom. In London und Kopenhagen ausgebildet. Nach kürzerem Aufenthalt in Deutschland, Paris und der Schweiz seit 1778 dauernd in Rom tätig.

271. Bildnisbüste Goethes. Bez. Dat. 1789. Marmor. Arolsen, Schloß.

JOHANN HEINRICH VON DANNECKER

Geboren 1758 in Stuttgart, gestorben da-
selbst 1841. Auf der Karlsschule unter
Pierre-François Lejeune zum Bildhauer
ausgebildet, 1780 als Hofbildhauer an-
gestellt. Weitere Ausbildung bei Pajou
in Paris (1783—1785) und in Rom unter
dem Einfluß Canovas. Seit 1790 in Stutt-
gart tätig, zunächst als Lehrer an der
Karlsschule bis zu deren Aufhebung 1794,
seit 1828 als Direktor der neu eröffneten
Kunstschule.

272. Ariadne auf dem Panther. 1803.
(Tonentwurf zur Marmorausführung
von 1814). Stuttgart, Landeskunst-
sammlungen.

Tafel XIX. Selbstbildnisbüste. 1797.
Gips, lebensgroß. Stuttgart, Landes-
kunstsammlungen.

FRANZ ANTON VON ZAUNER

Geboren 1746 Unterfalspetan (Tirol, Bez.
Landeck), gestorben 1822 in Wien.
1756—1766 in Passau, dann an der
Wiener Akademie ausgebildet. Ging
1776 mit Füger nach Rom, dort von
Alexander Trippel beeinflusst. 1781 kehrte
er nach Wien zurück; dort 1784 zum Pro-
fessor ernannt, 1806—1815 Leiter der
Akademie, 1807 geadelt.

273. Denkmal Kaiser Josefs II. in Wien.
1802—1807.

JOHANN VALENTIN SONNENSCHNEIN

Geboren 1749 in Ludwigsburg, gestorben
1828 in Bern. Schüler Luigi Bossis in
Stuttgart, dort 1771 zum Hofstukkator,
1773 zum Professor an der Kunstakade-
mie ernannt. Ging 1775 nach der Schweiz.
Bis 1779 als Modellmeister an der Züricher
Porzellanfabrik, seitdem als Bildhauer
in Bern tätig.

274. Votivgruppe zum Andenken an Ru-
dolf von Jenner. Um 1806. Terra-
kotta. Basel, Historisches Museum.

LANDOLIN OHMACHT

Geboren 1760 in Dunningen (Schwarz-
wald), gestorben 1834 in Straßburg.

Schüler Johann Peter Melchior in Fran-
kenthal, auf einer Reise nach Italien
(1789/90) weitergebildet. Nach seiner
Rückkehr zunächst kürzere Zeit an ver-
schiedenen Orten Deutschlands, seit 1796
in Rottweil, seit 1803 in Straßburg tätig.

275. Grabrelief für Frau Engelbach. Um
1795. Marmor. Hamburg, Museum
für Kunst und Gewerbe.

JOHANN GOTTFRIED SCHADOW

Geboren 1764 in Berlin, gestorben da-
selbst 1850. Schüler Tassaerts, dessen
Nachfolger als Hofbildhauer er 1788
wurde. 1785—1787 in Italien. 1816 Di-
rektor der Berliner Akademie. 1833 er-
schien sein theoretisches Hauptwerk
„Polyklet oder von den Maßen des Men-
schen“.

276. Grabmal des Grafen von der Mark
(† 1787, Sohn Friedrich Wilhelms II.
und der Gräfin Lichtenau). 1791
vollendet. Berlin, Dorotheenstädti-
sche Kirche.

277. Kronprinzessin Luise und Prinzes-
sin Friederike von Preußen. Modell
1795; Marmorausführung 1797 im
Parolesaal des Schlosses in Berlin.

278. *Tafel XX.* Denkmal Friedrichs des
Großen. 1793/94. Stettin, Provin-
zial-Landhaus.

279. Entwurf zum Grabmal der Königin
Luise. Nach 1810, nicht ausgeführt.
Bemalter Ton, 43 cm lang. Berlin,
National-Galerie. (Vgl. Abb. 281.)

280. Quadriga auf dem Brandenburger
Tor in Berlin. 1794. (Vgl. Abb. 192.)

Tafel XXI. Ruhendes Mädchen. 1826.
Marmor, 95 cm lang. Berlin, Na-
tional-Galerie.

(Schadow s. a. in Band XIII der
Propyläen-Kunstgeschichte.)

CHRISTIAN RAUCH

Geboren 1777 in Arolsen, gestorben 1857
in Dresden. Erste Ausbildung in Arolsen
und Kassel; kam 1797 nach Berlin, dort
zunächst Kammerdiener der Königin
Luise. 1802/03 Schüler Schadows an der
Akademie, 1804—1811 in Rom unter

Thorwaldsens Einfluß weitergebildet. 1811 in Berlin, 1812—1818 abermals in Rom und Carrara, seit 1818 dauernd in Berlin tätig.

- 281. Grabmal der Königin Luise. 1812 bis 1813. Charlottenburg, Mausoleum. (Vgl. Abb. 279, *Tafel IX, X.*)
- 282. Denkmal König Max Josephs († 1825) in München. 1829.
- 283. Denkmal August Hermann Franckes im Hof des Waisenhauses in Halle. 1829.
- 284. Denkmal des Feldmarschalls Blücher († 1819) am Opernplatz in Berlin. 1826.
- 285. Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin, Unter den Linden. 1840 bis 1851.
- 286. Bildnisbüste des Bildhauers Friedrich Tieck. Bronze. Hamburg, Kunsthalle.

Tafel XXII. Siegesgöttin in der Walhalla bei Regensburg. 1833. (Vgl. *Tafel XII.*)

JOHANN MARTIN WAGNER

Geboren 1777 in Würzburg, gestorben 1858 in Rom. Schüler seines Vaters Johann Peter Wagner, 1797 in Wien unter Föger zum Maler ausgebildet. Wandte sich in Rom, wohin er 1804 zum ersten Male kam, unter dem Einfluß Thorwaldsens der Plastik zu. Meist in München tätig, dort Professor an der Akademie, zeitweise auch in Italien und Griechenland (1812/13).

- 287. Minerva als Beschützerin der Künste. Modellierung 1819 begonnen. Marmorgruppe im Giebelfeld der Glyptothek in München (vgl. Abb. 218).

LUDWIG SCHWANTHALER

Geboren 1802 in München, gestorben daselbst 1848. Schüler der Münchener Akademie. 1826 und 1832 in Rom. Hauptsächlich in München tätig, seit 1834 Professor an der dortigen Akademie.

- 288. Viktorien in der Befreiungshalle bei Kelheim (vgl. Abb. 220). (Schwanthaler s. a. in Abb. 222.)

JOHN FLAXMAN

Geboren 1755 in York, gestorben 1826 in London. Zunächst autodidaktisch, seit 1770 an der Londoner Akademie ausgebildet. Seit etwa 1775 längere Zeit für die Steinzeugfabrik von Josiah Wedgwood tätig. 1787—1794 in Italien; dort hauptsächlich zeichnerisch, später in London meist als Bildhauer tätig. Seit 1800 Mitglied der Londoner Akademie, an der 1810 für ihn ein Lehrstuhl für Plastik eingerichtet wurde.

- 289. Denkmal für Lord Nelson († 1805) in der St.-Pauls-Kathedrale in London.
- 290, 291. Umrißzeichnungen zu Äschylus und Homer, in Kupferstich vervielfältigt. 1795.

R O M A N T I K

CASPAR DAVID FRIEDRICH

(Lebensdaten s. bei Abb. 379.)

- 292. Zwei Denkmalentwürfe (vgl. Abb. 381). Handzeichnungen. Mannheim, Privatbesitz.

ERNST RIETSCHEL

Geboren 1804 in Pulsnitz (Lausitz), gestorben 1861 in Dresden. An der Dresdener Akademie und seit 1826 in Berlin unter Rauch ausgebildet. 1830 und 1851 in Italien, 1843 in Paris und den Niederlanden. Sonst vorwiegend in Dresden tätig, dort seit 1832 Lehrer an der Akademie.

- 293. Luther-Denkmal in Worms. Entwurf von Rietschel. Ausführung unter Mitarbeit von Donndorf, Kietz und Schilling. 1868 vollendet, 1875 enthüllt.

HEINRICH GENTZ

(Lebensdaten s. bei Abb. 200.)

- 294. Entwurf zu einem Luther-Denkmal. 1804. Handzeichnung. Berlin, Staatsarchiv.

ERNST VON BANDEL

Geboren 1800 in Ansbach, gestorben 1876 in Neudegg bei Donauwörth auf der Rückreise von Italien. Seit 1817 Schüler der Münchener Akademie, 1825—1827 in Rom weitergebildet. 1827—1834 in München, dann in Berlin und Hannover, seit 1836 abwechselnd in Detmold und Hannover tätig, auch noch einige Male in Italien.

295. Denkmal Hermanns des Cheruskers auf der Grotenburg im Teutoburger Wald. Erstes Modell 1830, architektonischer Unterbau 1846 vollendet, Wiederaufnahme der Arbeiten 1862, Einweihung des Denkmals 1875.

FRANÇOIS RUDE

Geboren 1784 in Dijon, gestorben 1855 in Paris. Schüler von Devosge in Dijon und Cartellier in Paris. Floh nach Napoleons Sturz nach Belgien, wo er bis 1827 blieb. Seitdem in Paris tätig, vom Präsidenten Thiers begünstigt und mit Aufträgen bedacht. Übernahm die Schule von David d'Angers.

296. Denkmal für Marschall Ney. 1852/53. Bronze, 266 cm hoch. Paris, Carrefour de l'Observatoire.

Tafel XXIII. Die Jungfrau von Orleans. Bez. Dat. 1852. Marmor, 228 cm hoch. Paris, Louvre.

297. „Die Marseillaise“. Marmorgruppe am Arc de l'Étoile in Paris (vgl. Abb. 166). 1833—1836.

FRANCISQUE DURET

Geboren 1804 in Paris, gestorben daselbst 1865. Schüler der École des Beaux-Arts unter Bosio und Guérin. Ging 1824 für mehrere Jahre nach Italien. In Paris tätig, dort seit 1845 Lehrer an der École des Beaux-Arts.

298. Tanzender Neapolitaner Fischer. 1833. Bez. Bronze, 158 cm hoch. Paris, Louvre.

PIERRE-JEAN DAVID, GENANT DAVID D'ANGERS

Geboren 1788 in Angers, gestorben 1856 in Paris. Kam 1808 nach Paris, dort Schüler des Bildhauers Laurent Roland, zeichnete daneben auch im Atelier Jacques-Louis Davids. 1811—1816 in Rom, unter dem Einfluß Canovas, seitdem meist in Paris tätig. Längere Reisen führten ihn auch nach Deutschland, besonders nach Weimar (1829) und Berlin (1834).

299. Philopoemen. Bez. Dat. 1837. Marmor, 247 cm hoch. Paris, Louvre.
300. Medaillonbildnis des Filippo Buonarroti. Bronzeplakette. Hamburg, Kunsthalle.

(David s. a. in Abb. 162.)

K L A S S I Z I S M U S

ANTON RAPHAEL MENGES

Geboren 1728 in Aussig, gestorben 1779 in Rom. Sohn und Schüler des Dresdener Hofmalers Ismael Mengs, der ihn 1741 mit nach Rom nahm. Seit 1744 zuerst in Dresden, später abwechselnd in Rom und Madrid (1761—1768 und 1773—1777) tätig. Hofmaler Augusts III. von Sachsen und Karls III. von Spanien, Direktor der Akademie in Rom; mit Winckelmann befreundet.

303. Der Parnaß. Bez. Dat. 1761. Deckengemälde. Rom, Villa Albani.
304. Die Verkündigung an Maria. 1779. Leinwand, 372×240 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum. (Mengs s. a. in Band XIII der Propyläen-Kunstgeschichte.)

HEINRICH FÜGER

Geboren 1751 in Heilbronn, gestorben 1818 in Wien. War in Leipzig Schüler Oesers und kam 1774 nach Wien, wo er 1795 Direktor der Akademie, 1806 Leiter der Kaiserlichen Gemäldegalerie wurde. 1776—1783 in Italien, 1788/89 in Heilbronn.

Tafel XXIV. Apoll und die Musen. Entwurf zum Vorhang des Wiener Burgtheaters. 1794. Handzeichnung, Sepia und Blei, 32×43 cm. Berlin, National-Galerie.

305. Bildnis der Fürstin Barbara Wassiliewna Galitzin. Bez. Dat. 1792. Leinwand, 202×134 cm. Berlin, National-Galerie. (Füger s. a. in Band XIII der Propyläen-Kunstgeschichte.)

ANGELIKA KAUFFMANN

Geboren 1741 in Chur, gestorben 1807 in Rom. Schülerin ihres Vaters Joseph Johann Kauffmann, auf langen Reisen in Italien weitergebildet. 1766—1781 in London tätig, wo sie sich mit dem Maler Antonio Zucchi († 1795) vermählte. Seit 1782 dauernd in Rom ansässig.

306. Bildnis einer Dame als Vestalin. Bez. Leinwand, 91×71 cm. Dresden, Gemäldegalerie.

FRIEDRICH AUGUST TISCHBEIN

Geboren 1750 in Maestricht, gestorben 1812 in Heidelberg. Schüler seines Onkels Johann Heinrich Tischbein d. Ä. in Kassel, 1771 als Hofmaler in Kassel tätig. Sodann auf Reisen, in Rom, Neapel, Paris (1780), Wien, Haag, Dessau (1795—1799). Seit 1800 Direktor der Kunstakademie in Leipzig, 1806—1809 in St. Petersburg tätig.

307. Bildnis der Königin Luise. Um 1796. Leinwand, 56×45 cm. Berlin, Schloß Monbijou.
308. Die Kinder Herzog Karl Augusts von Sachsen-Weimar: Erbprinz Karl Friedrich, Prinzessin Karoline, Prinz Bernhard. Bez. Dat. 1798. Leinwand, 204×132 cm. Arolsen, Schloß.

Tafel XXV. Bildnis der Gräfin Theresia Fries. Bez. Dat. 1801. Leinwand, 218×128 cm. Hamburg, Kunsthalle.

JOHANN HEINRICH WILHELM TISCHBEIN

Geboren 1751 in Kloster Haina (Hessen), gestorben 1829 in Eutin. Seit 1766 Schüler seines Onkels Johann Jakob Tischbein in Hamburg. Bereiste Holland, die Schweiz und Italien. Seit 1787 in Neapel,

wo er 1789 Akademiedirektor wurde. Nach dem Sturz der Bourbonen kehrte er 1799 nach Deutschland zurück. Seit 1800 in Hamburg, seit 1809 in Eutin ansässig.

309. Goethe in der römischen Campagna. 1787. Leinwand, 164 × 206 cm. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.
310. Bildnis der Dichterin Christine Westphalen (1758—1840). Leinwand, 41 × 34 cm. Hamburg, Kunsthalle.
311. Innenraum. Holz, 31 × 29 cm. Hamburg, Kunsthalle.

JOSEPH GRASSI

Geboren um 1758 in Wien, gestorben 1838 in Dresden. 1768 Schüler, 1791 Mitglied der Wiener Akademie, 1790—1794 in Warschau tätig. 1800—1816 Professor an der Akademie in Dresden. 1816—1821 wirkte Grassi in Rom, dann wieder in Dresden, zeitweilig auch in Gotha.

312. Bildnis der Königin Luise. Bez. Dat. 1802. Leinwand, 61 × 45 cm. Berlin, Schloß Monbijou.

WILHELM TERNITE

Geboren 1786 in Neustrelitz, gestorben 1871 in Potsdam. Ursprünglich Offizier, als Maler Autodidakt, 1810 von Friedrich Wilhelm III. nach Berlin berufen, dann in Paris bei Gros weiter ausgebildet. 1823—1826 in Italien, seitdem als Hofporträtist und Galerieinspektor in Berlin und Potsdam tätig.

313. Bildnis der Königin Luise. Bez. Dat. 1810. Pastell, 72 × 58 cm. Berlin, Schloß Monbijou.

ADAM FRIEDRICH OESER

Geboren 1717 in Preßburg, gestorben 1799 in Leipzig. Schüler der Wiener Akademie unter Meytens und Donner. In Leipzig und Dresden tätig, seit 1763 Direktor der Leipziger Akademie.

314. Landschaft. Tuschzeichnung, 16 × 23 cm. Hamburg, Kunsthalle.
(Oeser s. a. in Band XIII der Propyläen-Kunstgeschichte.)

SALOMON GESSNER

Geboren 1730 in Zürich, gestorben da selbst 1788. Beginn als Buchhändler in Berlin und kehrte 1750 nach Zürich zurück, wo er in der Folgezeit seine Tätigkeit zwischen Dichtkunst und Malerei teilte. Auch als Illustrator tätig (Swift, Shakespeare und eigene Dichtungen).

315. Landschaft. Bez. Dat. 1777. Tuschzeichnung, 27 × 40 cm. Hamburg, Kunsthalle.
(Geßner s. a. in Band XIII der Propyläen-Kunstgeschichte.)

JOHANN SAMUEL BACH

Geboren 1749 in Berlin, gestorben 1778 in Rom. Sohn des Komponisten Philipp Emanuel Bach, Schüler Andreas Ludwig Krügers in Potsdam und Oesers in Leipzig (1770—1772). Von Salomon Geßner beeinflusst. Tätig in Dresden, Hamburg und Rom (seit 1777).

316. Ideale Landschaft. Bez. Dat. 1776. Leinwand, 46 × 58 cm. Hamburg, Kunsthalle.

LUDWIG PHILIPP STRACK

Geboren 1761 in Haina (Hessen), gestorben 1836 in Oldenburg. Schüler seines Veters Johann Heinrich Tischbein d. J. in Kassel, in Italien (1788—1794) weitergebildet. Seit 1794 Hofmaler in Kassel, seit 1797 in Eutin und seit 1803 in Oldenburg tätig.

317. Italienische Ideallandschaft. Bez. Dat. 1803. Leinwand, 125 × 184 cm. Hamburg, Kunsthalle.

JOHANN CHRISTIAN REINHART

Geboren 1761 bei Hof, gestorben 1847 in Rom. Schüler von Oeser in Leipzig und Johann Christian Klengel in Dresden. Kurze Zeit in Meiningen, seit 1789 vorwiegend in Rom tätig, von Carstens und Koch beeinflusst. 1804/05 in Neapel.

- 318, 319. Wandbilder aus dem Palazzo Massimi bei Araceli in Rom, 1825 bis 1829 ausgeführt. Berlin, Nationalgalerie.

318. Landschaft mit Wasserfall. Tempera auf Leinwand, 50×113 cm.
319. Der Überfall. Tempera auf Leinwand, 48×112 cm.
320. Landschaft mit Weiher. Bez. Dat. 1837. Leinwand, 49×66 cm. München, Neue Pinakothek.
- Tafel XXVI.* Römische Landschaft. Bez. Dat. 1810. Kreidezeichnung, laviert, 43×57 cm. Hamburg, Kunsthalle.
321. Der Wasserfall. Bez. Dat. 1816. Leinwand, 73×61 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

ASMUS JAKOB CARSTENS

- Geboren 1754 in St. Jürgen (Schleswig), gestorben 1798 in Rom. Anfangs Kaufmann, seit 1776 Schüler der Kopenhagener Akademie. 1783 erste italienische Reise, die aber nur bis Mantua führte. Dann fünf Jahre lang in Lübeck, seit 1787 in Berlin tätig, dort 1790 zum Professor an der Akademie ernannt. Seit 1792 lebte er in Rom.
322. Zwei Zuhörer. Gruppe zum „Homer“. 1796. Rötelzeichnung, 40×40 cm. Weimar, Landesmuseum.
323. Theseus. Rötelzeichnung, 19×21 cm. Weimar, Schloßmuseum.
324. Die Geburt des Lichtes. 1794. Bez. Kreidezeichnung, weiß gehöht, 62×70 cm. Weimar, Landesmuseum.
325. Die Nacht mit ihren Kindern. 1795. Bez. Kreidezeichnung, 75×97 cm. Weimar, Landesmuseum.
326. Die Griechen im Zelte Achills. 1794. Handzeichnung, Bleistift und Kreide, 46×68 cm. Weimar, Landesmuseum.

EBERHARD WÄCHTER

Geboren 1762 in Balingen (Württemberg), gestorben 1852 in Stuttgart. In Stuttgart, Mannheim und Paris (bei David und Regnault) ausgebildet, ging er 1793 nach Rom, wo ihn Carstens beeinflusste. 1798 bis 1808 in Wien, seitdem in Stuttgart tätig, dort Inspektor der Kupferstichsammlung und Mitdirektor der Kunstschule.

327. Hiob und seine Freunde. 1824 vollendet. Leinwand, 195×275 cm. Stuttgart, Landeskunstsammlungen.
328. Bacchus und Amor. Grisaille. Leinwand, 32×39 cm. Stuttgart, Landeskunstsammlungen.

JOSEPH ANTON KOCH

Geboren 1768 in Obergibeln (Tirol), gestorben 1839 in Rom. 1785—1791 Schüler der Karlsschule in Stuttgart. Dann in Straßburg und der Schweiz, seit 1795 in Rom tätig, wo ihn Carstens beeinflusste. 1812 ging er nach Wien, siedelte aber 1815 für dauernd wieder nach Rom über.

329. Ideallandschaft mit dem Opfer Noahs. Bez. Dat. 1813. Leinwand, 114×138 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste.
330. Der Wasserfall. Bez. Dat. 1796. Leinwand, 100×75 cm. Hamburg, Kunsthalle.
331. Landschaft mit Regenbogen. Um 1810. Bez. Leinwand, 118×114 cm. Karlsruhe, Kunsthalle.
332. Apoll unter den Hirten. 1834. Leinwand, 76×111 cm. Leipzig, Sammlung Brockhaus.
333. Italienische Ideallandschaft. 30er Jahre. Bez. Leinwand, 76×104 cm. Hamburg, Kunsthalle.

FRIEDRICH PRELLER

Geboren 1804 in Eisenach, gestorben 1878 in Weimar. Seit 1814 Schüler der Weimarer Zeichenschule, in Antwerpen (1824 bis 1826), Mailand, Rom (1828—1831) und Neapel weitergebildet. Kehrte 1831 nach Weimar zurück und wurde dort 1832 Lehrer, 1844 Professor an der Zeichenschule. Zahlreiche Reisen in Deutschland, Tirol und Norwegen (1840); 1859—1861 nochmals in Italien.

- 334, 335. Odyssee-Fresken im Prellersaal des Landesmuseums in Weimar. 1862—1869.
334. Die Tötung der Rinder des Helios.
335. Odysseus und Nausikaa.

336. Skizze zur Odyssee: Polyphem bedroht das Schiff des Odysseus. Federzeichnung, getuscht. Dresden, Kupferstichkabinett.

GOTTLIEB SCHICK

Geboren 1776 in Stuttgart, gestorben daselbst 1812. Schüler von Philipp Friedrich Hetsch und Dannecker in Stuttgart und von David in Paris (1798—1802). 1802—1811 in Rom, dort besonders von Koch beeinflusst. Zuletzt lebte er wieder in Stuttgart.

337. Apoll unter den Hirten. 1806/08. Leinwand, 178×232 cm. Stuttgart, Landeskunstsammlungen.
338. Die Töchter Wilhelm von Humboldts, Adelheid und Gabriele. 1809. Leinwand, 125×96 cm. Schloß Tegel bei Berlin (Besitz des Geheimrats von Heinz).

Tafel XXVII. Die Gattin des Bildhauers Dannecker. Um 1802. Leinwand, 88×67 cm. Stuttgart, Landeskunstsammlungen.

339. Die Eitelkeit. Leinwand, 190×159 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

BONAVENTURA GENELLI

Geboren 1798 in Berlin, gestorben 1868 in Weimar. Schüler Johann Erdmann Hummels und seines Onkels, des Architekten Hans Christian Genelli, 1822 bis 1832 in Rom weiter ausgebildet. 1832 bis 1836 in Leipzig, dann bis 1859 in München, seitdem in Weimar tätig.

340. Äsop unter den Landleuten. Um 1858. Bez. Aquarellierte Federzeichnung, 58×99 cm. Berlin, National-Galerie.
341. Sappho. Um 1858. Bez. Aquarellierte Federzeichnung, 58×99 cm. Berlin, National-Galerie.
342. Abraham und die Engel. 1862. Bez. Leinwand, 180×296 cm. München, Schack-Galerie.
343. Bacchanale. Lithographie aus dem Zyklus „Aus dem Leben eines Wüstlings“ (erste Fassung 1840).

JACQUES-LOUIS DAVID

Geboren 1748 in Paris, gestorben 1825 in Brüssel. Anfangs stark von Boucher beeinflusst, änderte er seine künstlerischen Anschauungen auf einer Romreise (1775 bis 1780) völlig und wurde mit dem „Schwur der Horatier“ (1784) der Begründer des französischen Klassizismus. David war während der Revolution begeisterter Anhänger Robespierres, später wurde er Napoleons Hofmaler. Nach der Restauration floh er nach Brüssel, wo er das letzte Jahrzehnt seines Lebens verbrachte. Aus seinem Pariser Atelier gingen Gérard, Gros, Isabey und Ingres hervor.

344. Die Erkennung des Belisar. Bez. Dat. 1781. Leinwand, 288×312 cm. Lille, Museum.

345. Paris und Helena. Bez. Dat. 1788. Leinwand, 147×180 cm. Paris, Louvre.

346. Der Schwur der Horatier. Skizze zu dem Gemälde von 1784. Leinwand, 25×36 cm. Paris, Louvre.

347. Bildnis der Madame Récamier. 1800 begonnen, unvollendet. Leinwand, 173×243 cm. Paris, Louvre.

348. Bildnis der Madame Emilie Chalgrin, der Gattin des Architekten. Um 1793. Leinwand, 130×98 cm. Paris, Louvre.

Tafel XXVIII. Bildnis der Madame Sériziat, der Schwägerin des Künstlers (Ausschnitt). 1795. Holz, das ganze Bild 131×96 cm. Paris, Louvre.

(David s. a. in Band XIII der Propyläen-Kunstgeschichte.)

JEAN-BAPTISTE REGNAULT

Geboren 1754 in Paris, gestorben daselbst 1829. Lernete als Schiffsjunge auf langen Seereisen Amerika und Afrika kennen; in Paris Schüler Jean Bardins, der ihn auch mit nach Rom nahm. Sodann in Paris tätig, 1783 Mitglied, 1785 Professor der Akademie, 1819 geädelt.

349. Die drei Grazien. 1799. Leinwand, 204×154 cm. Paris, Louvre.

350. Freiheit oder Tod. 1794/95. Leinwand, 60×49 cm. Hamburg, Kunsthalle.

PIERRE-NARCISSE GUÉRIN

Geboren 1774 in Paris, gestorben 1833 in Rom. Schüler Jean-Baptiste Regnaults, in Italien weitergebildet. Seit 1802 in Paris tätig, 1822—1828 und nochmals 1833 in Rom, dort Direktor der französischen Akademie.

351. Aurora und Cephalus. Bez. Dat. 1810. Leinwand, 252×183 cm. Paris, Louvre.
352. Die Heimkehr des Marcus Sextus. Bez. Dat. An VII (1798/99). Leinwand, 241×240 cm. Paris, Louvre.
353. Hippolyt und Phädra. (Nach Racine.) 1802. Leinwand, 257×355 cm. Paris, Louvre.

GIRODET-TRIOSON

Eigentlich Anne-Louis Girodet deRoussy, geboren 1767 in Montargis (Dép. Loiret), gestorben 1824 in Paris. Seit 1785 Schüler Davids, 1789—1795 in Italien; seitdem in Paris tätig.

354. Das Begräbnis der Atala (nach Chateaubriand). 1808. Leinwand, 210×267 cm. Paris, Louvre.

ANTOINE-JEAN GROS

Geboren 1771 in Paris, gestorben 1835 in Bas-Meudon (bei Paris). 1785 Schüler Davids. 1793—1799 in Italien; seit 1801 in Paris tätig, von Napoleon besonders begünstigt.

355. Napoleon im Hospital von Jaffa (11. März 1799). Bez. Dat. 1804. Leinwand, 532×720 cm. Paris, Louvre.
356. Bildnis seines Schülers, des Grafen Alcide de La Rivallière. 1819. Bez. Leinwand, 120×95 cm. Paris, Louvre.
357. Bildnis des Generals François Fournier-Sarlovèze. 1812. Bez. Leinwand, 249×174 cm. Paris, Louvre.

FRANÇOIS GÉRARD

Geboren 1770 in Rom, gestorben 1837 in Paris. Seit 1782 in Paris, dort zuerst

Schüler des Bildhauers Pajou, seit 1786 Schüler Davids. Hauptsächlich als Bildnismaler in Paris tätig; seit 1814 Hofmaler Ludwigs XVIII.

358. Bildnis der Lätitia Bonaparte, der Mutter Napoleons. 1803. Versailles, Museum.

Tafel XXIX. Bildnis der Gräfin Regnault de Saint-Jean d'Angély. Bez. Dat. 1798. Holz, 99×75 cm. Paris, Louvre.

359. Daphnis und Chloe. 1824. Leinwand, 204×231 cm. Paris, Louvre.
360. Amor und Psyche. 1798. Leinwand, 186×132 cm. Paris, Louvre.

JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES

Geboren 1780 in Montauban (Dép. Tarn-et-Garonne), gestorben 1867 in Paris. Nach Vorstudien in Toulouse trat er 1796 in das Atelier Davids in Paris ein. Ging 1806 als Pensionär der Pariser Akademie nach Rom, wo er bis 1820 blieb. Dann in Florenz, seit 1824 in Paris tätig. 1834 siedelte er nochmals auf 8 Jahre nach Rom über, wo er als Nachfolger Horace Vernets die Leitung der dortigen Académie de France übernahm. Seit 1841 wieder in Frankreich.

361. Ödipus vor der Sphinx. Bez. Dat. 1808. Leinwand, 189×144 cm. Paris, Louvre.
362. Bildnis des Staatsrates Philibert Rivière. Bez. Dat. An XIII (1804/05). Leinwand, 116×89 cm. Paris, Louvre.
363. Bildnis der Marie-Françoise Beaugard, der Gattin des Philibert Rivière. 1805. Leinwand, 117×90 cm. Paris, Louvre.
364. Die Odaliske. Bez. Dat. 1814. Leinwand, 91×162 cm. Paris, Louvre.
365. s. u. bei Flandrin.
366. Die Quelle. Bez. Dat. 1856. (Schon um 1820 begonnen.) Leinwand, 164×82 cm. Paris, Louvre.

Tafel XXX. Die Badende. Bez. Dat. 1808. Leinwand, 144×97 cm. Paris, Louvre.

JEAN-HIPPOLYTE FLANDRIN

Geboren 1809 in Lyon, gestorben 1864 in Rom. Seit 1829 in Paris Schüler von Ingres, in Rom weiter ausgebildet. Seit 1838 dann hauptsächlich als Kirchenmaler in Paris tätig.

365. Jüngling am Meer. 1855. Bez. Leinwand, 98×124 cm. Paris, Louvre. (Flandrin s. a. in Abb. 462.)

THÉODORE CHASSÉRIAU

Geboren 1819 in Samana auf San Domingo, gestorben 1856 in Paris. Bis 1834 Schüler von Ingres, auf Reisen in Südfrankreich, Belgien, Holland und Algier (1846), später besonders unter Delacroix' Einfluß weitergebildet. In Paris tätig.

367. Esther. 1842. Paris, Privatbesitz.
368. Das Tepidarium. Bez. Dat. 1853. Leinwand, 169×257 cm. Paris, Louvre.
369. Der Friede. Fragment eines Wandgemäldes, aus einer Folge, die Chassériau 1844—1848 im Palais de la Cour des Comptes ausführte. Auf Leinwand übertragen, 342×362 cm. Paris, Louvre.

JEAN-BAPTISTE ISABEY

Geboren 1767 in Nancy, gestorben 1855 in Paris. Erhielt die erste Ausbildung in seiner Heimatstadt, ging 1785 nach Paris, wo er in Davids Atelier eintrat. 1804 wurde er von Napoleon zum Hofmaler ernannt. Abgesehen von kürzeren Aufenthalten in Wien, London und Italien, dauernd in Paris tätig, wo er besonders als Miniaturist beliebt war.

370. Napoleon. Miniatur. Paris, Louvre.
371. Marie-Louise. Miniatur. Paris, Louvre.

R O M A N T I K

PHILIPP OTTO RUNGE

Geboren 1777 in Wolgast (Pommern), gestorben 1810 in Hamburg. Schüler Heinrich Joachim Herterichs und Gerdt Hardorffs des Älteren in Hamburg, 1799 bis

1801 an der Kopenhagener Akademie unter Jens Juel weitergebildet. 1801 bis 1804 in Dresden, seitdem meist in Hamburg tätig.

- 372, 373. Entwürfe zum Zyklus „Die Tageszeiten“. 1803.
372. Der Morgen (vgl. Abb. 376). Federzeichnung, 74×48 mm. Hamburg, Kunsthalle.
373. Die Nacht. Federzeichnung, 72×48 mm. Hamburg, Kunsthalle.
374. Mutter und Kind an der Quelle. 1804. Leinwand, 62×78 cm. Hamburg, Kunsthalle.
375. Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Um 1805/06. Leinwand, 98×132 cm. Hamburg, Kunsthalle.
376. Der Morgen. Zweite Fassung (1808/09), aus Bruchstücken zusammengesetzt. Leinwand, 152×113 cm. Hamburg, Kunsthalle.
377. „Lehrstunde der Nachtigall“ (nach der gleichnamigen Ode Klopstocks). Erste Fassung, 1801/03. Leinwand, 103×84 cm. Hamburg, Kunsthalle.
378. Die Eltern des Künstlers. 1806 in Wolgast gemalt. Leinwand, 194×131 cm. Hamburg, Kunsthalle.

Tafel XXXI. Selbstbildnis. Um 1802/03. Leinwand, 37×37 cm. Hamburg, Kunsthalle.

CASPAR DAVID FRIEDRICH

Geboren 1774 in Greifswald, gestorben 1840 in Dresden. Schüler des Universitäts-Zeichenlehrers J. G. Quistorp in Greifswald, 1794—1798 an der Akademie in Kopenhagen, dann in Dresden weitergebildet. Von einigen Reisen, die ihn aber nicht bis Italien führten, abgesehen, ständig in Dresden tätig, seit 1816 Mitglied der dortigen Akademie.

379. Das Kreuz im Gebirge. 1808 für den Grafen von Thun und Hohenstein in Tetschen gemalt. Leinwand, 115×110 cm. Dresden, Gemäldegalerie.
380. Zwei Männer in Betrachtung des Mondes. 1819. Leinwand, 35×44 cm. Dresden, Gemäldegalerie.

381. Gräber gefallener Freiheitskämpfer (vgl. Abb. 292). 1813. Leinwand, 50×71 cm. Hamburg, Kunsthalle.
382. Die gescheiterte „Hoffnung“ im Eise. 1821. Leinwand, 98×128 cm. Hamburg, Kunsthalle.
- Tafel XXXII.* Der Sturzacker. Um 1820/30. Leinwand, 35×49 cm. Hamburg, Kunsthalle.
383. Sonnenaufgang bei Neubrandenburg. Um 1830/35. Leinwand, 72×102 cm. Hamburg, Kunsthalle.
(Friedrich s. a. in Abb. 292 und in Band XV der Propyläen-Kunstgeschichte.)

CARL GUSTAV CARUS

- Geboren 1789 in Leipzig, gestorben 1869 in Dresden, wo er seit 1827 Leibarzt der königlichen Familie war. Als Maler Autodidakt, von Friedrich beeinflusst. Mit Goethe befreundet. In Dresden tätig, seit 1861 Mitglied der dortigen Akademie. Reisen nach Italien, Frankreich, England, Schottland und in die Schweiz. 1831 erschienen seine „Briefe über Landschaftsmalerei“.
384. Der Erbkönig. (Nach Goethes Balade.) Leinwand, 71×54 cm. Hamburg, Kunsthalle.
385. Goethes Grab. 1832. Leinwand, 71×54 cm. Hamburg, Kunsthalle.

KARL BLECHEN

- Geboren 1798 in Kottbus, gestorben 1840 in Berlin. 1822/23 Schüler Peter Ludwig Lütkes auf der Berliner Akademie, 1824 bis 1827 auf Empfehlung Schinkels Dekorationsmaler am Königstädtischen Theater in Berlin. 1828/29 in Italien. Seit 1831 Professor an der Berliner Akademie.
386. Turmruine mit Drachen. Spätwerk. Leinwand, 74×98 cm. Berlin, National-Galerie.
387. Semnonenlager in den Müggelbergen. 1827/28. Leinwand, 126×200 cm. Berlin, National-Galerie.
(Blechen s. a. in Band XV der Propyläen-Kunstgeschichte.)

JULIUS OLDACH

- Geboren 1804 in Hamburg, gestorben 1830 in München. Schüler von Gerdt Hardorff und Christoffer Suhr in Hamburg. 1821—1823 auf der Dresdener Akademie, 1824—1827 Schüler von Cornelius in München. 1827—1829 in Hamburg tätig.
388. Hermann und Dorothea. 1829. Holz, 64×46 cm. Hamburg, Kunsthalle.
389. Mephistopheles und der Schüler. Bez. Dat. 1828. Holz, 26×20 cm. Hamburg, Kunsthalle.

ERWIN SPECKTER

- Geboren 1806 in Hamburg, gestorben daselbst 1835. Erste Ausbildung bei Heinrich Joachim Herterich und Karl von Rumohr in Hamburg. 1825—1827 Schüler von Cornelius in München, 1830—1834 in Italien unter Overbecks Einfluß, zuletzt in Hamburg tätig.
390. Christus erscheint den drei Marien am Grabe. Bez. Dat. 1829. Leinwand, Durchmesser 51 cm. Hamburg, Kunsthalle.
- Tafel XXXIII.* Die Schwestern des Künstlers. Bez. Dat. 1825. Leinwand, 37×35 cm. Hamburg, Kunsthalle.

VICTOR EMIL JANSSEN

- Geboren 1807 in Hamburg, gestorben daselbst 1845. Schüler Siegfried Bendixens in Hamburg, seit 1827 Schüler der Münchener Akademie. 1833—1835 als Stipendiat in Italien, dann in München tätig. Etwa 1843 kehrte er wieder nach Hamburg zurück.
391. Der gute Hirt. Bez. Dat. 1835. Leinwand, Durchmesser 91 cm. Hamburg, Kunsthalle.
392. Selbstbildnis. 1829. Leinwand, 57×32 cm. Hamburg, Kunsthalle.
- Tafel XXXIV.* „Noli me tangere!“ Bleistiftzeichnung, 34×25 cm. Hamburg, Kunsthalle.

CHRISTIAN MORGENSTERN

Geboren 1805 in Hamburg, gestorben 1867 in München. Lernte bei den Brüdern Suhr und bei Bendixen in Hamburg, 1827 auf der Kopenhagener, 1829 auf der Münchener Akademie. Zahlreiche Studienreisen, die ihn auch nach Skandinavien und Rußland führten. In Hamburg und München tätig.

393. Nordische Gebirgslandschaft. Bez. Dat. 1836. Leinwand, 163 × 208 cm. Hamburg, Kunsthalle.
(Morgenstern s. a. in Band XV der Propyläen-Kunstgeschichte.)

FRIEDRICH OVERBECK

Geboren 1789 in Lübeck, gestorben 1869 in Rom. 1806—1810 Schüler der Wiener Akademie, siedelte dann nach Rom über und gründete dort mit einigen Freunden die Vereinigung der „Klosterbrüder von Sant' Isidoro“. Trat 1813 zum Katholizismus über. Von kürzeren Aufenthalten in Lübeck abgesehen, dauernd in Rom tätig, Haupt der sogenannten „Nazarener“.

394. Christi Einzug in Jerusalem. Bez. Dat. 1824. Leinwand, 158 × 229 cm. Lübeck, Marienkirche.
395. Die Findung Mosis. 1823. Holz, 44 × 58 cm. Bremen, Kunsthalle.
396. Die sieben mageren Jahre. Fresko aus der Casa Bartholdy (im Palazzo Zuccaro) in Rom. 150 × 480 cm. Berlin, National-Galerie. (Die Fresken der Casa Bartholdy wurden auf Veranlassung des Generalkonsuls Jakob Salomon Bartholdy in den Jahren 1816 und 1817 von Cornelius, Overbeck, Veit und Schadow ausgeführt; vgl. Abb. 397, 422, 423.)
397. s. u. bei Veit.
398. Der Triumph der Religion in den Künsten. 1840 vollendet. Leinwand, 389 × 390 cm. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.

FRANZ PFORR

Geboren 1788 in Frankfurt a. M., gestorben 1812 in Albano bei Rom. Schüler seines Onkels Johann Heinrich Tischbein

d. J. in Kassel, unter Fäger an der Wiener Akademie weitergebildet. Ging 1810 zusammen mit Overbeck nach Rom, dort Mitbegründer der Bruderschaft von Sant' Isidoro.

399. Allegorie auf Overbecks und Pforrs Schicksal. 1811. Holz, 32 × 34 cm. Berlin, Sammlung Dr. Paul Kaufmann.
400. Der Graf von Habsburg. (Nach Schillers Ballade.) Bez. Dat. 1810. Leinwand, 45 × 54 cm. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.

PHILIPP VEIT

Geboren 1793 in Berlin (Stiefsohn Friedrich Schlegels), gestorben 1877 in Mainz. Schüler Friedrich Matthäis in Dresden, in Wien weitergebildet. 1815—1830 in Rom, wo er sich den Nazarenern anschloß. 1830 bis 1853 in Frankfurt a. M. ansässig (bis 1843 Direktor des Staedelschen Instituts), seit 1853 Direktor der Gemäldegalerie in Mainz.

397. Die sieben fetten Jahre. Gegenstück zu Abb. 396 (s. d.).
- 398—400. s. o. bei Overbeck und Pforr.
401. Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum. Fresko, 1836 für das frühere Gebäude des Staedelschen Instituts ausgeführt. 1877 auf Leinwand übertragen, 283 × 611 cm. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.
402. Selbstbildnis. Um 1815. Leinwand, 40 × 29 cm. Mainz, Gemäldegalerie.

EDUARD VON STEINLE

Geboren 1810 in Wien, gestorben 1886 in Frankfurt a. M. Schüler der Wiener Akademie, dann bei Kupelwieser und 1828 bis 1835 in Rom, unter dem Einfluß von Veit und Overbeck weiter ausgebildet. Dann zunächst in Wien, seit 1839 in Frankfurt a. M. tätig, wo er 1850 Professor am Staedelschen Institut wurde.

403. Der Geiger im Turmfenster. Karton zur zweiten Fassung (1858) des von Steinle viermal gemalten Sujets. Früher Stift Neuburg, Sammlung Alexander von Bernus.

404. Die Bergpredigt. Entwurf zu einem Fresko für die Schloßkapelle von Burg Rheineck. Kreide und Bleistift, aquarelliert, 147×125 cm. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.

JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD

Geboren 1794 in Leipzig, gestorben 1872 in Dresden. Schüler seines Vaters Hans Veit, an der Wiener Akademie unter Füger weitergebildet (1811). Ging 1817 nach Florenz und ließ sich 1818 in Rom nieder, wo er sich namentlich Cornelius und Overbeck anschloß. 1827 Professor in München, 1846—1871 Direktor der Akademie und der Gemäldegalerie in Dresden.

405. Die Familie Johannis des Täufers bei der Familie Christi. Bez. Dat. 1817. Leinwand, 123×102 cm. Dresden, Gemäldegalerie.
406. Der Reiterkampf auf der Insel Lipadusa (Szene aus Ariosts Orlando Furioso). Bez. Dat. 1816. Leinwand, 102×170 cm. Bremen, Kunsthalle.
407. Der heilige Rochus, Almosen verteilend. Bez. Dat. 1817. Leinwand, 94×130 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste.
408. Die Verkündigung an Maria. Bez. Dat. 1820. Leinwand, 120×92 cm. Berlin, National-Galerie.

JOSEPH VON FÜHRICH

Geboren 1800 in Kratzau (Böhmen), gestorben 1876 in Wien. Auf der Prager Kunstschule ausgebildet. 1827—1829 in Rom, dann bis 1834 in Prag, seitdem in Wien tätig, dort seit 1840 Professor an der Akademie und Kustos der Akademie-galerie.

409. Szenen aus dem Leben der heiligen Genovefa. Radierungen. Um 1825.
410. Der Gang Marias über das Gebirge. Bez. Dat. 1841. Leinwand, 52×69 cm. Wien, Galerie des neunzehnten Jahrhunderts im Oberen Belvedere.
411. Der Gang nach Emmaus. Bez. Dat. 1837. Leinwand, 29×44 cm. Bremen, Kunsthalle.

FERDINAND VON OLIVIER

Geboren 1785 in Dessau, gestorben 1841 in München. Schüler Carl Wilhelm Kolbes d. Ä. in Dessau, seit 1805 Jacob Wilhelm Mehaus in Dresden. 1809—1811 in Paris, denn in Wien und Salzburg, seit 1830 in München tätig, dort seit 1833 Professor der Kunstgeschichte an der Akademie.

412. Walddal mit Pilgern. Bez. Dat. 1814. Leinwand, 29×60 cm. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.
413. Italienische Landschaft. 1840. Leinwand, 98×125 cm. Posen, Museum. (Olivier s. a. in Band XV der Propyläen-Kunstgeschichte.)

KARL PHILIPP FOHR

Geboren 1795 in Heidelberg, gestorben 1818 in Rom. Erste Ausbildung in Heidelberg und Darmstadt, dann kurze Zeit (1815) Schüler der Münchener Akademie. 1813 in Oberitalien, seit 1816 in Rom, wo er beim Baden im Tiber ertrank.

414. Landschaft mit Hirten. 1818. Leinwand, 97×133 cm. Darmstadt, Schloßmuseum.

GEORG PHILIPP SCHMITT

Geboren 1808 in Wolfstein bei Kaiserslautern, gestorben 1873 in Heidelberg. Erste Ausbildung in Heidelberg, 1825 bis 1829 Schüler der Münchener Akademie unter Cornelius und Schnorr von Carolsfeld. In Heidelberg tätig. In späteren Jahren Reisen nach England und in die Niederlande.

415. Wolfstein im Lautertal. Bez. Dat. 1832. Aquarell, 56×80 cm. Heidelberg, Kurpfälzisches Museum.

ERNST FRIES

Geboren 1801 in Heidelberg, gestorben 1833 in Karlsruhe. In Heidelberg (zusammen mit Fohr), Karlsruhe und München ausgebildet. Reisen in Deutschland, Tirol und Italien, 1823—1827 in Rom. In Heidelberg, München und, seit 1831, als Hofmaler in Karlsruhe tätig.

416. Italienische Landschaft. Leinwand, 35×45 cm. Hamburg, Kunsthalle.

HEINRICH MARIA VON HESS

Geboren 1798 in Düsseldorf, gestorben 1863 in München. Schüler seines Vaters, des Kupferstechers Karl Ernst Christoph Hess, der 1806 nach München übersiedelte. 1813—1817 Studien an der Münchener Akademie unter Peter von Langer. 1821 bis 1826 als Stipendiat in Italien, 1827 bis 1847 Professor an der Münchener Akademie, seit 1849 Direktor der Staatlichen Sammlungen.

Tafel XXXV. Campagna-Landschaft bei Ponte Nomentano. Leinwand auf Pappe, 25×34 cm. Hamburg, Kunsthalle.

- 417. Campagna-Landschaft. Leinwand, 27×36 cm. Hamburg, Kunsthalle.
- 418. Bildnis der Marchesa Florenzi. Bez. Dat. 1824. Leinwand, 192×139 cm. München, Neue Pinakothek.
- 419. Bildnis der Vittoria Caldoni. Bez. Dat. 1823. Holz, 99×73 cm. Lübeck, Museum.

PETER VON CORNELIUS

Geboren 1783 in Düsseldorf, gestorben 1867 in Berlin. Seit 1795 Schüler der Düsseldorfer Akademie unter Peter von Langer; ging 1809 nach Frankfurt a. M., von dort 1811 nach Rom, wo er sich dem Overbeck'schen Kreis anschloß und bis 1819 blieb. Dann berief ihn Kronprinz Ludwig nach München, wo er 1825 Direktor der Akademie wurde. 1821—1825 leitete er neben seiner Münchener Tätigkeit auch die Düsseldorfer Akademie als Direktor. Seit 1840 für Friedrich Wilhelm IV. in Berlin tätig. Die Jahre 1843/44, 1845/46 und 1853—1861 verbrachte er wieder in Rom.

- 420, 421. Kupferstiche zu Goethes „Faust“. 1816 in Weimar erschienen. Gestochen von Ferdinand Ruscheweyh.
- 420. Faust und Mephisto am Rabenstein.
- 421. Gretchen im Kerker.
- 422, 423. Fresken aus der Casa Bartholdy in Rom. 1816/17. (Vgl. Abb. 396, 397). Berlin, National-Galerie.

422. Joseph deutet die Träume Pharaos. 246×331 cm.

423. Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen. 236×290 cm.

424, 425. Fresken im Trojaner-Saal der Glyptothek in München. 1820 bis 1830 entstanden.

424. Der Zorn des Achill.

425. Die Zerstörung Trojas.

426. Das jüngste Gericht. Fresko in der Ludwigskirche in München. 1836 bis 1839. (Etwa 18×11 m groß.) Kupferstich von Heinrich Merz (1806—1875).

427. Die apokalyptischen Reiter. Entwurf zu einem (nicht ausgeführten) Fresko für den von Friedrich Wilhelm IV. geplanten Campo Santo in Berlin. 1846. Kohlezeichnung, 472×588 cm. Berlin, National-Galerie.

WILHELM VON KAULBACH

Geboren 1805 in Arolsen, gestorben 1874 in München. Schüler der Düsseldorfer Akademie unter Cornelius, auf dessen Veranlassung er 1826 nach München ging. 1837 ernannte ihn Ludwig I. zum Hofmaler, 1843 wird er Direktor der Münchener Akademie. 1835 und 1838/39 in Italien. Zwischen 1845 und 1865 zeitweilig in Berlin tätig, wo er das Treppenhaus des Neuen Museums ausmalte.

428. Die Hunnenschlacht. Fresko im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin. Wiederholung eines älteren Gemäldes von 1834/37.

429. Das Zeitalter der Reformation. Ebenda. 1862.

KARL FRIEDRICH LESSING

Geboren 1808 in Breslau, gestorben 1880 in Karlsruhe. In Berlin zunächst zum Baumeister ausgebildet, in der Malerei seit 1826. Schüler Wilhelm Schadows in Düsseldorf. Wurde 1858 als Galeriedirektor nach Karlsruhe berufen.

430. Landschaft aus der fränkischen Schweiz. Bez. Dat. 1878. Leinwand, 91×142 cm. Stuttgart, Landeskunstsammlungen.

431. Johann Huß vor dem Scheiterhaufen. Bez. Dat. 1850. Leinwand, 360×553 cm. Berlin, National-Galerie.

ADOLF SCHRÖDTER

Geboren 1805 in Schwedt, gestorben 1875 in Karlsruhe. 1820 Schüler der Berliner Akademie, dann 1829 Wilhelm Schadows in Düsseldorf. 1843—1854 in Frankfurt a. M., dann wieder in Düsseldorf, seit 1859 als Lehrer an der technischen Hochschule in Karlsruhe tätig.

432. Don Quixote. Holz, 58×49 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

WILHELM VON SCHADOW

Geboren 1789 in Berlin, gestorben 1862 in Düsseldorf. Schüler seines Vaters Gottfried Schadow. Schloß sich 1810 in Rom den Nazarenern an und wurde 1819 Professor an der Berliner, 1826 als Cornelius' Nachfolger Direktor der Düsseldorfer Akademie, wo er eine einflußreiche Tätigkeit als Lehrer entfaltete. 1830 und 1840 nochmals in Italien, 1843 geadelt. Trat 1859 von seinem Amt zurück.

Tafel XXXVI. Bildnis der Karoline von Humboldt. Zwischen 1810 und 1819 gemalt. Leinwand, 90×68 cm. Hamburg, Kunsthalle.

EDUARD BENDEMANN

Geboren 1811 in Berlin, gestorben 1889 in Düsseldorf. Schüler der Akademien in Berlin und Düsseldorf, wohin er Wilhelm Schadow folgte; mit diesem 1829—1831 in Italien. Tätig in Düsseldorf, Berlin, seit 1838 als Professor an der Akademie in Dresden. 1859—1867 Direktor der Düsseldorfer Akademie.

433. Die trauernden Juden im Exil. Um 1831. Leinwand, 179×274 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

ALFRED RETHEL

Geboren 1816 in Haus Diepenbend bei Aachen, gestorben 1859 in Düsseldorf. Schon 1829 Schüler Wilhelm Schadows auf der Düsseldorfer Akademie, seit 1837

am Stäedelschen Institut in Frankfurt unter Veit weitergebildet. 1844 und 1852 in Italien, sonst abwechselnd in Aachen, Dresden und Düsseldorf tätig. Verfiel 1852 in Geisteskrankheit.

- 434, 435. Handzeichnungen aus dem „Hannibalzug“. 1842—1844. Dresden, Kupferstichkabinett.

434. Die Karthager im Engpaß. Federzeichnung, aquarelliert, 32×43 cm.

435. Die Karthager brechen durch das Eis. Federzeichnung, aquarelliert, 32×43 cm.

436. Otto III. in der Gruft Karls des Großen. Entwurf zu den Fresken im Aachener Rathaus. 175×235 cm. Berlin, National-Galerie.

Tafel XXXVII, XXXVIII. Der Ritt des Todes; Der Triumph des Todes. Holzschnitte, zweites und sechstes Blatt aus der Folge „Auch ein Totentanz“. 1849. 22×32 cm.

437. Die Schlacht bei Cordoba. 1849/50. Fresko im Kaisersaal des Rathauses in Aachen. 560×660 cm.

JOHANN WILHELM SCHIRMER

Geboren 1807 in Jülich, gestorben 1863 in Karlsruhe. Wurde 1826 Schüler der Düsseldorfer Akademie unter Schadow, später von Lessing beeinflusst. Zahlreiche Reisen in Deutschland, Frankreich, der Schweiz und Italien (1840). Seit 1831 Lehrer, seit 1839 Professor an der Akademie in Düsseldorf, 1854 zum Direktor der Kunstschule in Karlsruhe ernannt.

438. Abendlandschaft mit dem barmherzigen Samariter. Leinwand, 118×159 cm. Karlsruhe, Kunsthalle.

CARL ROTTMANN

Geboren 1797 in Handschuhsheim bei Heidelberg, gestorben 1850 in München. Zusammen mit Fohr und Fries Schüler seines Vaters Friedrich Rottmann. Kam 1822 nach München, wo er, von Reisen nach Italien (1826 und 1829) und Griechenland (1834) abgesehen, dauernd ansässig blieb. 1841 wurde er zum Hofmaler Ludwigs I. ernannt.

439. Blick auf Palermo. Bez. Dat. 1828. Leinwand, 67×102 cm. Hamburg, Kunsthalle.

440. Tempelruinen auf Aegina. Um 1834/35. Bez. Pappe, 49×62 cm. Karlsruhe, Kunsthalle.

Tafel XXXIX. Blick auf Wertheim am Main. Bez. Dat. 1822. Leinwand, 32×47 cm. Hamburg, Kunsthalle.

441. Das Schlachtfeld von Marathon. Aus einer Folge von 23 griechischen Landschaften, die im Auftrag Ludwigs I. 1836—1850 entstanden. Stein, 157×200 cm. München, Neue Pinakothek.

ADRIAN LUDWIG RICHTER

Geboren 1803 in Dresden, gestorben 1884 in Loschwitz bei Dresden. Schüler seines Vaters, des Kupferstechers Karl August Richter, und der Dresdener Akademie. 1820 in Frankreich, 1823—1827 in Rom weitergebildet; 1828—1835 Zeichenlehrer an der Meißen Porzellanfabrik, seit 1836 Lehrer, 1841—1876 Professor an der Dresdener Akademie.

442. Die Überfahrt am Schreckenstein. Bez. Dat. 1837. Leinwand, 116×156 cm. Dresden, Gemäldegalerie.

Tafel XL. „Führe uns nicht in Versuchung!“ Entwurf zu einem Blatt der Holzschnittfolge „Das Vaterunser“ (1856). Bleistiftzeichnung, getuscht. Hamburg, Kunsthalle.

443. Genovefa. Bez. Dat. 1841. Leinwand, 116×100 cm. Hamburg, Kunsthalle.

444. Das Gebet der Landleute. Bez. Dat. 1842. Leinwand, 69×104 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste.

445. Der Brautzug. Bez. Dat. 1847. Leinwand, 93×149 cm. Dresden, Gemäldegalerie.

MORITZ VON SCHWIND

Geboren 1804 in Wien, gestorben 1871 in München. 1821 Schüler Ludwig Schnorrs an der Wiener, dann seit 1828 der Münchener Akademie unter Cornelius. 1835 in Rom, 1839—1844 in Karlsruhe, 1844 bis 1847 in Frankfurt a. M., seit 1847 als

Akademieprofessor in München tätig, mit Ausnahme der Jahre 1853—1855, die er in Eisenach (Wartburg-Fresken), und 1864—1867, die er in Wien verbrachte.

446. Morgenstunde. 1858. Leinwand, 34×40 cm. München, Schack-Galerie.

447. Die Waldkapelle. Um 1858. Holz, 33×37 cm. München, Schack-Galerie.

448. Des Knaben Wunderhorn. Um 1860. Leinwand, 49×37 cm. München, Schack-Galerie.

449. Rübezahl. Um 1859. Leinwand, 64×38 cm. München, Schack-Galerie.

KARL SPITZWEG

Geboren 1808 in München, gestorben daselbst 1885. Anfangs Apotheker in München und Straubing, wandte er sich 1836 der Malerei zu, in der er sich selbständig ausbildete. War 1839 in Dalmatien, 1850 in Venedig und unternahm 1851 zusammen mit Eduard Schleich eine Studienreise nach Paris, London und Antwerpen. Sonst meist in München tätig.

450. Der Sterngucker. Bez. Leinwand, 48×27 cm. Hamburg, Kunsthalle.

Tafel XLI. Alter Herr auf der Terrasse. Holz, 21×12 cm. Hamburg, Kunsthalle.

451. Verdächtiger Rauch. München, Sammlung Rauers.

452. Der Abschied. 1864. Bez. Leinwand, 53×31 cm. München, Schack-Galerie.

453. Der Hypochonder. 1866. Leinwand, 53×31 cm. München, Schack-Galerie.

454. Spanisches Ständchen. 1864. Bez. Leinwand, 67×52 cm. München, Schack-Galerie.

OTTO SCHOLDERER

Geboren 1834 in Frankfurt a. M., gestorben daselbst 1902. Schüler des Städelischen Instituts unter Passavant und Jakob Becker, weitergebildet in Paris (1857 bis 1859) im Verkehr mit Fantin-Latour, Courbet u. a. Tätig in Frankfurt, Cronberg, Düsseldorf, London (1871—1899), zuletzt in Frankfurt.

455. Der Geiger am Fenster. Bez. Dat. 1861. Leinwand, 150×103 cm. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.
(Scholderer s. a. in Band XV der Propyläen-Kunstgeschichte.)

LORENS FRÖLICH

Geboren 1820 in Kopenhagen, gestorben daselbst 1908. Nach der Lehrzeit in Kopenhagen 1840 in München, 1842 in Dresden unter dem Einfluß Schnorr von Carolsfelds und Ludwig Richters weitergebildet. 1847—1851 in Rom, 1851 bis 1854 und 1857—1874 in Paris, sonst in Kopenhagen tätig, wo er 1890 zum Professor an der Akademie ernannt wurde.

456. Nixenfäng. Bez. Dat. 1843. Leinwand, 76×95 cm. Hamburg, Kunsthalle.

VIKTOR MÜLLER

Geboren 1829 in Frankfurt a. M., gestorben 1871 in München. Am Staedelschen Institut, an der Antwerpener Akademie und bei Couture in Paris ausgebildet. Seit 1858 in Frankfurt a. M., seit 1865 in München tätig.

Tafel XLII. Schneewittchen bei den Zwergen. 1870/71. Leinwand, 43×71 cm. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.

457. Schneewittchen und die Hexe. Frankfurt a. M., Privatbesitz.

KARL HEINRICH DREBER, GENANT FRANZ-DREBER

Geboren 1822 in Dresden, gestorben 1875 in Anticoli bei Rom. Seit 1836 Schüler der Dresdener Akademie und Ludwig Richters. Ging 1841 nach München, 1843 nach Rom, wo er sich dem Kreis um Reinhart anschloß und dauernd niederließ. Mitglied der Lucas-Akademie in Rom.

458. Römische Wäscherinnen am Fluß. 1864. Leinwand, 62×97 cm. Hamburg, Kunsthalle.

459. Landschaft mit Jagd der Diana. Um 1860. Bez. Leinwand, 44×67 cm. Berlin, National-Galerie.

PIERRE-PAUL PRUD'HON

Geboren 1758 in Cluny (Dép. Saône-et-Loire), gestorben 1823 in Paris. Schüler von François Devosge in Dijon, in Paris und Rom weitergebildet. Meist in Paris tätig, Zeichenlehrer der Kaiserin Marie-Louise, seit 1816 Mitglied der Akademie.

460. Der verfolgte Mörder. Bez. Dat. 1808. Leinwand, 243×292 cm. Paris, Louvre.

Tafel XLIII. Andromache. Kreidezeichnung, 38×46 cm. Paris, Louvre.

461. Die Entführung der Psyche. 1808. Leinwand, 195×157 cm. Paris, Louvre.

JEAN-HIPPOLYTE FLANDRIN (Lebensdaten s. bei Abb. 365.)

462. Die Geburt Christi. Fresko, aus einer Folge von 20 Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, 1852—1861 ausgeführt. Paris, Saint-Germain-des-Prés.

ARY SCHEFFER

Geboren 1795 in Dordrecht, gestorben 1858 in Argenteuil bei Paris. Schüler seines Vaters Johann Baptist Scheffer in Dordrecht und Guérins in Paris; auf Reisen nach den Niederlanden und nach England weitergebildet. Vorwiegend in Paris tätig.

463. Francesca und Paolo. Bez. Dat. 1834. Leinwand, 58×81 cm. Hamburg, Kunsthalle.

464. Der heilige Augustin und seine Mutter, die heilige Monika. Bez. Dat. 1855. Leinwand, 145×110 cm. Paris, Louvre.

THÉODORE GÉRICAUT

Geboren 1791 in Rouen, gestorben 1824 in Paris. Schüler von Carle Vernet (1808) und Guérin (1810), unter dem Einfluß von Gros und Prud'hon weitergebildet. Besuchte 1816—1817 Italien, 1820—1822 London; sonst in Paris tätig.

465. Ein Offizier der Gardejäger. 1812. Leinwand, 292×194 cm. Paris, Louvre.

466. Das Floß der „Medusa“. (Die Fregatte „Medusa“ erlitt am 2. Juli 1816 Schiffbruch.) 1819. Leinwand, 491 × 716 cm. Paris, Louvre.

EUGÈNE DELACROIX

Geboren 1798 in Charenton-Saint-Maurice (Dép. Seine), gestorben 1863 in Paris. Seit 1815 Schüler Guérins; weitergebildet durch das Studium von Rubens und Paolo Veronese und unter dem Einfluß von Géricault; besuchte 1825 London, 1832 Marokko und Spanien. In Paris tätig.

467. Dante und Virgil in der Hölle. Bez. Dat. 1822. Leinwand, 188 × 241 cm. Paris, Louvre.
 468. Das Gemetzel von Chios (April 1822). 1824. Bez. Leinwand, 422 × 352 cm. Paris, Louvre.
 469. Medea. Bez. Dat. 1838. Leinwand, 260 × 165 cm. Lille, Museum.
 470. Die Einnahme von Konstantinopel durch die Kreuzritter (12. April 1204). Bez. Dat. 1840. Leinwand, 410 × 498 cm. Paris, Louvre.

Tafel XLIV. Die Freiheit als Führerin des Volkes. (Der 28. Juli 1830.) Bez. Dat. 1830. Leinwand, 260 mal 325 cm. Paris, Louvre.

HONORÉ DAUMIER

Geboren 1810 in Marseille, gestorben 1879 in Valmondois (Dép. Seine-et-Oise). Kam jung nach Paris, bildete sich im wesentlichen selbständig als Maler, Bildhauer, besonders aber als Zeichner aus. Seine Lithographien erschienen 1831—1835 in der „Caricature“, seit dem im „Charivari“.

471. Endymion. Lithographie. 1842. 235 × 197 mm.
 472. Hirten. Lithographie. 1842. 225 × 194 mm.
 473. Pygmalion. Lithographie. 1842. 229 × 189 mm.
 474. Der amerikanische Gesandte beim Kaiser von China. Lithographie. 1859. 219 × 282 mm.

Tafel XLV. Die Freiheit der Presse. Lithographie. 1834. 307 × 431 mm. (Daumier s. a. in Band XV der Propyläen-Kunstgeschichte.)

GUSTAVE DORÉ

Geboren 1832 in Straßburg, gestorben 1883 in Paris. Seit 1847 in Paris, autodidaktisch ausgebildet. 1855 in Spanien. Hauptsächlich als Illustrator und Zeichner für den Holzschnitt, später (seit den 60er Jahren) auch als Maler und gelegentlich als Bildhauer tätig.

475. Holzschnitt-Illustrationen zu Balzacs „Contes drôlatiques“. 1855.
 476. Holzschnitt-Illustration zu Rabelais' „Gargantua“. 1854.
 477. Holzschnitt-Illustration zu Dantes „Göttlicher Komödie“. 1861.

HENDRIK LEYS

Geboren 1815 in Antwerpen, gestorben daselbst 1869. Schüler der Antwerpener Akademie bei Ferdinand de Braekeleer und Gustave Wappers. Reisen nach Paris, wo ihn Delacroix beeinflusste, Deutschland und England. In Antwerpen tätig.

478. Johannisfest. Bez. Dat. 1859. Holz, 65 × 86 cm. Hamburg, Kunsthalle.
 479. Neujahrstag. Bez. Holz, 56 × 91 cm. Hamburg, Kunsthalle.

HEINRICH FÜSSLI

Geboren 1741 in Zürich, gestorben 1825 in Putney Hill bei London. Nach wissenschaftlich-literarischer Ausbildung kam er 1764 nach England und wandte sich dort auf Reynolds' Veranlassung der Malerei zu. 1770—1778 in Italien, 1802 in Paris, sonst in London tätig, dort 1790 Mitglied, 1799 Professor, 1804 Inspektor der Royal Academy.

480. Titania. Um 1790. Leinwand, 216 × 274 cm. London, National Gallery.

WILLIAM BLAKE

Geboren 1757 in London, gestorben daselbst 1827. Seit 1771 als Kupferstecher ausgebildet, begann um 1778 zu malen. Mit Flaxman und Füßli befreundet. 1800 bis 1803 in Felfham (Sussex), sonst in London tätig. Trat auch als Dichter und Kunsttheoretiker hervor.

481. Die Auferstehung. Handzeichnung. London, British Museum.

JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER

Geboren 1775 in London, gestorben dasselbst 1851. In London ausgebildet, 1789/90 Schüler der Akademie, deren Mitglied er 1802 wurde. Lange Reisen führten ihn nach Frankreich und der Schweiz (1802), Holland, Belgien und Deutschland (1817), Schottland (1818) und schließlich Italien (1819, 1829 und 1838—1845). Im übrigen in London tätig.

482. Zwietracht im Garten der Hesperiden. 1806. Leinwand, 151 × 213 cm. London, National Gallery.
483. Karthago. Bez. Dat. 1815. Leinwand, 153 × 227 cm. London, National Gallery.
484. Die Beisetzung des Sir David Wilkie. 1842. Leinwand, 82 × 82 cm. London, National Gallery.
485. Dampfschiff im Schneesturm. 1842. Leinwand, 90 × 120 cm. London, National Gallery.

FORD MADDOX BROWN

Geboren 1821 in Calais, gestorben 1893 in London. In Brügge, Gent und an der Antwerpener Akademie unter Wappers ausgebildet. 1840—1844 in Paris, dann zwei Jahre in Rom, seit 1846 dauernd in London tätig.

486. Die Fußwaschung Christi. Bez. Dat. 1852. Leinwand, 117 × 133 cm. London, National Gallery.

WILLIAM DYCE

Geboren 1806 in Aberdeen, gestorben 1864 in Streatham (Surreyshire). Vorgebildet in Aberdeen und auf der Londoner Akademie, 1825 und 1827 in Italien; dann in Aberdeen, seit 1830 in Edinburgh, seit 1839 in London tätig, wo er 1848 Mitglied der Akademie wurde.

487. Jakob und Rahel. 1853. Leinwand, 58 × 58 cm. Hamburg, Kunsthalle.

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Geboren 1828 in London, gestorben 1882 in Birchington bei Margate (Kent). 1845

bis 1846 Schüler der Londoner Akademie, bei Ford Maddox Brown weitergebildet. Begründete 1849 mit Millais, Holman Hunt und anderen die „Pre-Raphaelite Brotherhood“. Meist in London tätig.

488. Beata Beatrix. Bez. Dat. 1863. Leinwand, 86 × 66 cm. London, National Gallery.
489. Paolo und Francesca. 1861. Skizze zur linken Hälfte eines Diptychons. Aquarell, 40 × 33 cm. Bolton (Lancashire), Sammlung W. R. Moss. (Eine Fassung des ganzen Diptychons in der National Gallery.)
490. Die Verkündigung an Maria. Bez. Dat. 1850. Leinwand, 71 × 40 cm. London, National Gallery.

EDWARD BURNES-JONES

Geboren 1833 in Birmingham, gestorben 1898 in London. War zum Geistlichen bestimmt, ging aber 1856 zur Malerei über und bildete sich zusammen mit seinem Freunde William Morris unter Rossetti aus. 1859 und 1862 in Italien. In London tätig, 1885—1893 Mitglied der Akademie.

491. Die Kreuzigung Christi. 1887. Entwurf zu einem Glasgemälde für St. Philip in Birmingham. London, Victoria and Albert Museum.

WILLIAM MORRIS

Geboren 1834 in Walthamstow bei London, gestorben 1896 in London. Schüler eines Londoner Architekten, als Maler unter dem Einfluß Rossettis ausgebildet. Gründete 1862 die kunstgewerbliche Werkstätte Morris, Marshall, Faulkner & Co. für dekorative Arbeiten aller Art, und 1891 eine private Druckerei, die Kelmscott Press, in der er hauptsächlich seine eigenen dichterischen Werke herausbrachte.

492. Zwischentitel in dem Buche „The Tale of the Emperor Coustans and of over Sea“, von Morris aus dem Altfranzösischen übersetzt und 1894 in der Kelmscott Press erschienen.

T A F E L V E R Z E I C H N I S

Tafel	I	nach	Seite	154	Tafel	XXIII	nach	Seite	296
„	II	„	„	160	„	XXIV	„	„	304
„	III	„	„	164	„	XXV	„	„	308
„	IV	„	„	168	„	XXVI	„	„	320
„	V	„	„	182	„	XXVII	„	„	338
„	VI	„	„	184	„	XXVIII	„	„	348
„	VII	„	„	192	„	XXIX	„	„	358
„	VIII	„	„	200	„	XXX	„	„	366
„	IX	„	„	202	„	XXXI	„	„	378
„	X	„	„	210	„	XXXII	„	„	382
„	XI	„	„	214	„	XXXIII	„	„	390
„	XII	„	„	220	„	XXXIV	„	„	392
„	XIII	„	„	230	„	XXXV	„	„	416
„	XIV	„	„	234	„	XXXVI	„	„	432
„	XV	„	„	254	„	XXXVII/VIII	„	„	436
„	XVI	„	„	262	„	XXXIX	„	„	440
„	XVII	„	„	264	„	XL	„	„	442
„	XVIII	„	„	270	„	XLI	„	„	450
„	XIX	„	„	272	„	XLII	„	„	456
„	XX	„	„	278	„	XLIII	„	„	460
„	XXI	„	„	280	„	XLIV	„	„	470
„	XXII	„	„	286	„	XLV	„	„	474

Die auf den Seiten 374, 377, 384, 388, 402, 416 und der Tafel XXXVI wiedergegebenen Bilder von Runge, Carus, Oldach, Veit, Fries und Wilhelm von Schadow sind als Leihgaben zur Kunstaussstellung in München dort am 5. Juni 1931 mit dem Glaspalast verbrannt.

- Aachen 122, 123, 518.
 —, Rathaus (Rethel) 121, 122, 436, 437, 518.
 Abercorn, Earl of 30.
 Achenbach, Andreas 105, 120, 124.
 Adam, James und Robert 16, 28, 29, 32, 173—176, 497, 498.
 Aegina 440, 519.
 Ägypten 20, 151, 502.
 Albano 112, 515.
 Albertolli, Giocondo 21.
 Algier 95, 133, 502, 513.
 Allegrain, Christophe-Gabriel 504.
 Antolini, Giovanni Antonio 21, 156, 157, 495.
 Antwerpen 63, 141, 510, 519—522.
 Aranjuez 497.
 Arezzo 95.
 Ariost 108, 110, 120, 136, 406, 516.
 Armitage, Edward 106.
 Arnim, Achim von 11.
 Arolsen 505, 517.
 —, Schloß (Tischbein) 78, 308, 508.
 —, — (Trippel) 271, 504.
 Asam, Egid Quirin 17, 30.
 Assisi, Portiuncula-Kapelle 106, 108.
 Athen 16, 42, 502.
 August III., König von Sachsen 508.
 Babelsberg, Schloß 40, 212, 500.
 Bach, Johann Samuel 80, 316, 509.
 —, Johann Sebastian 80.
 —, Philipp Emanuel 509.
 Bähr, Georg 30.
 Ballu, Théodore 502.
 Baltard, Louis-Pierre 25, 165, 496.
 Balzac, Honoré de 135, 475, 521.
 Bandel, Ernst von 71, 295, 507.
 Bardin, Jean 511.
 Barry, Charles 27, 46, 47, 230, 501, Tafel XIII.
 Bartholdi, Friedrich August 71.
 Bartholdy, Jakob Salomon 107, 109, 515.
 Basel, Historisches Museum (Sonnenschein) 62, 274, 505.
 Basevi, George 27.
 Bataillard 90.
 Bath 28.
 Batoni, Pompeo 52, 75, 76.
 Beardsley, Aubrey 142, 143.
 Beauvais, Ossip 45.
 Becker, Jakob 519.
 Beckmann, Hans 104.
 Beethoven, Ludwig van 23, 89, 133.
 Begas, Reinhold 500.
 Belgien s. Niederlande.
 Bendemann, Eduard 120, 433, 518.
 Bendixen, Siegfried 514, 515.
 Benrath, Schloß 30.
 Berchem, Claes 79.
 Bergeret, Pierre 497.
 Berkshire 178, 497.
 Berlin 31—33, 35—37, 41, 42, 63—69, 82, 102, 117, 498—500, 505—507, 509 bis 511, 514, 515, 517, 518.
 —, Alte Münze 35, 36, 64, 200, 499.
 Berlin, Altes Museum 40, 41, 69, 216, 500.
 —, Brandenburger Tor 32, 33, 66, 192, 280, 499, 505.
 —, Denkmäler:
 Blücher (Rauch) 68, 284, 506.
 Friedrich der Große (Rauch) 68, 71, 285, 506.
 — (Entwurf von Gilly) 35, 198, 499.
 Kreuzberg-Denkmal (Schinkel) 48, 210, 500.
 —, Dorotheenstädtische Kirche (Schadow) 64, 276, 505.
 —, Hohenzollern-Museum s. Schloß Monbijou.
 —, National-Galerie (Bleichen) 102, 386, 387, 514.
 —, — (Canova) 248, 503.
 —, — (Cornelius) 422, 423, 427, 517.
 —, — (Dreber) 459, 520.
 —, — (Füger) 77, 305, 508, Tafel XXIV.
 —, — (Genelli) 340, 341, 511.
 —, — (Lessing) 431, 518.
 —, — (Overbeck) 396, 515.
 —, — (Reinhart) 81, 318, 319, 509, 510.
 —, — (Rethel) 436, 518.
 —, — (Schadow) 279, 505, Tafel XXI.
 —, — (Schirmer) 120.
 —, — (Schnorr v. Carolsfeld) 110, 408, 516.
 —, — (Veit) 397, 515.
 —, Neue Wache 40, 41, 500, Tafel XI.

- Berlin, Neues Museum (Kaulbach) 119, 428, 429, 517.
 —, Palais Redern 42, 217, 500.
 —, Palais Solms-Baruth 36, 199, 499.
 —, Prinzessinnenpalais 36, 37, 499, Tafel VIII.
 —, Sammlung Kaufmann (Pforr) 399, 515.
 —, Schauspielhaus 40, 41, 214, 501.
 —, Schinkel-Museum (Schinkel) 209, 211, 500, Tafel X.
 —, Schloß 32, 38, 84.
 —, — (Schadow) 277, 505.
 —, Schloß Monbijou (Grassi) 312, 509.
 —, — (Ternite) 313, 509.
 —, — (Tischbein) 78, 307, 508.
 —, Schloß Tegel s. Tegel.
 —, Staatsarchiv (Gentz) 294, 506.
 —, Technische Hochschule (Gilly) 198, 499.
 Bern 62, 505.
 Bertram, J. B. 113.
 Bianchi, Pietro 20, 154, 495.
 Bièfve, Eduard de 119.
 Bindesböll, Michael Gottlieb 44, 225, 501.
 Birmingham, St. Philip 522.
 Blake, William 137, 138, 140, 481, 521.
 Blechen, Karl 102, 386, 387, 514.
 Blondel, François 496—498.
 Blouet, Abel 496.
 Blücher, Gebhard Leberecht von 65, 68, 284, 506.
 Böcklin, Arnold 86, 101, 103, 120, 124, 128, 140.
 Böhme, Jakob 98.
 Boissérée, Melchior und Sulpiz 113.
 Bologna 76, 495.
 Bolton, Sammlung Moss (Rossetti) 489, 522.
 Bonaparte, Lätitia 358, 512.
 Bonington, Richard Parkes 136.
 Borghese, Pauline 54.
 Bosio, François-Joseph 497, 507.
 Bossi, Luigi 505.
 Botticelli, Sandro 142.
 Bouchardon, Edme 57, 503.
 Boucher, François 129, 511.
 Braekeleer, Ferdinand de 521.
 Bramante, Donato 23.
 Braunschweig, Viewegsches Haus 33, 197, 499.
 Bremen, Kunsthalle (Friedrich) 70, 101.
 —, — (Führich) 111, 411, 516.
 —, — (Overbeck) 108, 395, 515.
 —, — (Schnorr von Carolsfeld) 110, 406, 516.
 Brentano, Clemens 11.
 Breslau 498, 499, 517.
 Bridan, Charles-Antoine 503.
 —, Pierre-Charles 503.
 Brongniard, Alexandre-Théodore 24, 164, 496.
 Brown, Ford Madox 141, 142, 486, 522.
 Brueghel, Peter 86.
 Brüssel 29, 72, 495, 511.
 Buonarroti, Filippo 300, 507.
 Bürklein, Friedrich 48, 49, 237, 502.
 Bürkner, Hugo 123.
 Burne-Jones, Edward 142, 143, 491, 522.
 Burton, Decimus 181, 498.
 Byron, Lord George N. Gordon 133, 140.
 Cagnola, Luigi 21, 158, 495.
 Caldelari 55, 252, 503.
 Calderari, Graf Ottone 22.
 Caldoni, Vittoria 112, 419, 517.
 Camporese, Giuseppe 20.
 Canova, Antonio 22, 51 bis 60, 62—64, 70, 71, 76, 155, 245—250, 495, 503, 505, 507.
 Carl, Adolf 104.
 Carpeaux, Jean-Baptiste 73.
 Carstens, Asmus Jakob 60, 66, 78, 80—85, 87—90, 97, 99, 118, 138, 322—326, 509, 510.
 Cartellier, Pierre 56, 57, 256, 503, 504, 507.
 Carus, Carl Gustav 100, 102, 105, 384, 385, 514.
 Caserta, Schloß 20.
 Cavaignac, Jean-Baptiste 73.
 Cervantes, Miguel de 120, 135, 432, 518.
 Chaligny, Emilie 90, 348, 496, 511.
 —, Jean-François 25, 73, 166, 496, 511, Tafel III.
 Chambers, William 27, 28, 32.
 Chapman, Admiral 263, 504.
 Chardigny, Barthélemy-François 258, 504.
 Charlotte, Kaiserin von Rußland 40.
 Charlottenburg, Mausoleum 36, 37, 40, 48, 67, 68, 281, 499, 500, 506, Tafel IX, X.
 Chassériau, Théodore 91, 94, 95, 367—369, 513.
 Chateaubriand, François René de 512.
 Chaudet, Antoine-Denis 56, 57, 254, 503.
 Chippendale, Thomas 28, 498.
 Christiansborg, Schloß 61.
 Chur 77, 508.
 Claude Lorrain 39, 79, 139, 140.
 Clemens XIII. 52, 246, 503.
 — XIV. 52, 53, 247, 503.
 Cockerell, Charles Robert 27.
 Como, Volta-Denkmal 251, 503.
 Constable, John 132, 136.
 Corneille, Pierre 23.
 Cornelius, Peter 43, 93, 103 bis 105, 107, 108, 112 bis 119, 122, 420—427, 502, 514—519.

Corot, Camille 93, 130.
 Correggio, Antonio Allegri da 75—77, 129, 138.
 Cortot, Jean-Pierre 56, 255, 503, Tafel XV.
 Courbet, Gustave 127, 497, 519.
 Couture, Thomas 520.
 Craig, James 28.
 Crane, Walter 143.
 Cuvilliés, François de 17.

Dahl, Johann Christian 125.
 Dänemark 26, 43, 44, 59 bis 61, 223—225, 265—270, 456, 501, 504, 520, Tafel XVIII.
 Dance, George d. Ä. 497, 501.
 —, George d. J. 46, 47, 229, 231, 501.
 Dannecker, Heinerike Charlotte 87, 511, Tafel XXVII.
 —, Johann Heinrich 62, 63, 272, 505, 511, Tafel XIX.
 Dante 85, 108, 115, 130, 132, 136, 463, 467, 477, 489, 520—522.
 Darmstadt, Schloßmuseum (Fohr) 414, 516.
 Daumier, Honoré 89, 130, 131, 134, 135, 141, 471 bis 474, 521, Tafel XLV.
 David, Jacques-Louis 55, 69, 74, 87, 89—93, 129, 130, 344—348, 507, 510—512, Tafel XXVIII.
 —, Pierre-Jean, gen. David d'Angers 63, 74, 162, 299, 300, 496, 507.
 Delacroix, Eugène 94, 95, 130—135, 467—470, 513, 521, Tafel XLIV.
 Delavigne, Casimir 91.
 Dessau 31, 32, 498, 501, 508, 516.
 —, Georgium 31, 498, Tafel VI.
 —, Solitude auf dem Sieglitzer Berg 187, 498.

Deutschland 11, 12, 26, 28, 30—34, 44, 47—50, 61 bis 72, 75—88, 96—128, 130, 131, 136, 139, 184—222, 233—240, 271—288, 292 bis 295, 303—343, 372 bis 455, 457—459, 498—502, 504—511, 513—522, Tafel VI—XII, XIV, XIX bis XXII, XXIV—XXVII, XXXI—XLII.
 Devosge, François 507, 520.
 Dewailly, Charles 496, Tafel III.
 Diaz, Narcisse 127, 130.
 Dientzenhofer, Johann 30.
 Dijon 73, 507, 521.
 Donndorf, Adolf 506.
 Donner, Georg Raphael 509.
 Doré, Gustave 86, 87, 118, 135, 136, 140, 475—477, 521.
 Dreber, Karl Heinrich, gen. Franz-Dreber 86, 128, 458, 459, 520.
 Dresden 30, 75, 77, 79, 98, 101, 125, 126, 128, 498, 499, 506, 508, 509, 513 bis 516, 518—520.
 —, Gemäldegalerie (Friedrich) 379, 380, 513.
 —, — (Kauffmann) 78, 306, 508.
 —, — (Richter) 442, 445, 519.
 —, — (Schnorr von Carolsfeld) 110, 405, 516.
 —, Kupferstichkabinett (Preller) 336, 511.
 —, — (Rethel) 434, 435, 518.
 Dumont, Augustin 504.
 Dunningen 62, 505.
 Duret, Francisque 73, 74, 298, 507.
 Du Ry, Simon-Louis 30, 32, 188—190, 498.
 Dürer, Albrecht 8, 11, 86, 105, 126.
 Düsseldorf 106, 113, 114, 116, 119—121, 517—519.
 Dyce, William 106, 141, 487, 522.
 Dyck, Anthonis van 94.

Edinburgh 28, 29, 497, 522.
 —, High School 29, 180, 498.
 —, Kathedrale 47, 232, 501.
 Eichendorff, Joseph von 110.
 Eisenach 510, 519.
 Engel, Johann Carl Ludwig 24.
 England (vgl. a. Schottland) 7, 12, 13, 15, 26—32, 40, 46, 47, 69, 70, 83, 106, 130, 131, 136—143, 173—183, 228—233, 289—291, 480 bis 492, 495, 497—499, 501, 502, 506, 514, 516, 520—522, Tafel XIII.
 Epsom 131.
 Erdmannsdorff, Friedrich Wilhelm von 28, 31, 32, 34, 47, 184—187, 498, 499, Tafel VI.
 Ernst August, König von Hannover 67.
 Erwin von Steinbach 47.
 Eutin 79, 508, 509.
Falconet, Etienne-Maurice 57.
 Ferdinand, Großherzog von Toskana 499, 500.
 Ferdinand I., König von Neapel 79, 495.
 Fernow, Karl Ludwig 82, 83.
 Finnland 57.
 Fischer, Karl von 43, 502.
 Fixin bei Dijon 73.
 Flandrin, Jean-Hippolyte 94, 106, 130, 365, 462, 513, 520.
 Flaxman, John 70, 289 bis 291, 506, 521.
 Florenz 21, 48, 63, 108, 132, 142, 495, 504, 512, 516.
 Florenzi, Marianna 112, 418, 517.
 Fohr, Karl Philipp 86, 112, 414, 516, 518.
 Fontaine, Pierre-François-Léonard 25, 28, 30, 38, 167, 169—172, 497, 498, 500, Tafel IV.
 Fontainebleau 129.

- Fournier-Sarlovèze, François 357, 512.
 Foyatier, Denis 56, 257, 504.
 Fra Angelico 106.
 Fragonard, Jean - Honoré 129.
 Francke, August Hermann 283, 506.
 Frankfurt a. M. 62, 109, 110, 113, 121, 127, 499, 500, 515, 517—520.
 —, Privatbesitz (Müller) 457, 520.
 —, Staedelsches Kunstinstitut (Lessing) 120.
 —, — (Müller) 128, 520, Tafel XLII.
 —, — (Olivier) 110, 412, 516.
 —, — (Overbeck) 108, 398, 515.
 —, — (Pforr) 400, 515.
 —, — (Scholderer) 455, 520.
 —, — (Steinle) 108, 404, 516.
 —, — (Tischbein) 309, 509.
 —, — (Veit) 110, 401, 515.
 Frankreich 13, 15, 22—26, 30, 44, 50, 55, 56, 61, 63, 64, 72—74, 88—96, 109, 107, 118, 126, 128—136, 139, 161—172, 241, 242, 253—259, 296—300, 344 bis 371, 460—477, 496 bis 498, 500—504, 507, 511 bis 514, 518—522, Tafel III, IV, XV, XXIII, XXVIII—XXX, XLIII bis XLV.
 Franz-Dreber s. Dreber.
 Frémiet, Emmanuel 72.
 Friederike, Prinzessin von Preußen 64, 65, 277, 505.
 Friedrich der Große 26, 30, 32, 35, 43, 45, 64, 65, 68, 71, 84, 198, 278, 285, 499, 505, 506, Tafel XX.
 Friedrich Franz, Herzog von Anhalt, s. Leopold Friedrich Franz.
 Friedrich Wilhelm II., König von Preußen 505.
 Friedrich Wilhelm III., König von Preußen 33, 40, 63, 67, 509.
 Friedrich Wilhelm IV., König von Preußen 117, 119, 517.
 Friedrich, Caspar David 70, 84, 100—102, 120, 124, 128, 292, 379—383, 506, 513, 514, Tafel XXXII.
 Fries, Ernst 112, 416, 516, 518.
 —, Theresia 78, 508, Tafel XXV.
 Frölich, Lorens 126, 456, 520.
 Fügen, Heinrich 76, 77, 305, 505, 506, 508, 515, 516, Tafel XXIV.
 Führich, Joseph von 105, 107, 108, 111, 409—411, 516.
 Füßli, Heinrich 136—138, 480, 521.
 Gabriel, Jacques-Ange 25.
 Gainsborough, Thomas 137.
 Galitzin, Barbara Wassiliewna 77, 305, 508.
 Gallait, Louis 119.
 Gandy-Deering, John Peter 29.
 Gärtner, Friedrich von 43, 48, 49, 115, 220, 235, 236, 238, 500, 502.
 Gau, Franz Christian 50, 242, 502.
 Gebhardt, Eduard von 142.
 Genelli, Bonaventura 77, 88, 340—343, 511.
 —, Hans Christian 511.
 Gensler, Johann Jakob 104.
 Gent 90, 498, 522.
 —, Universität 30, 498, Tafel V.
 Gentz, Heinrich 33, 36, 38, 39, 48, 64, 70, 200—202, 294, 499, 506, Tafel VIII, IX.
 Gérard, François 92, 358 bis 360, 511, 512, Tafel XXIX.
 Géricault, Théodore 130 bis 133, 135, 465, 466, 520, 521.
 Geßner, Salomon 80, 81, 315, 509.
 Gilly, David 33, 194—197, 499, 500.
 —, Friedrich 16, 30, 33, 35, 36, 38, 39, 42, 43, 48, 64, 68, 84, 198, 199, 499, 500.
 Girodet-Trioson (eigentlich Anne-Louis Girodet de Roussy) 92, 354, 512.
 Glauber, Jan 79, 80.
 Goethe 23, 25, 47, 62, 63, 68, 79, 80, 82, 103, 113, 119, 133, 271, 309, 384, 385, 388, 389, 420, 421, 504, 509, 514, 517.
 Gogh, Vincent van 131.
 Gondouin, Jacques 26, 168, 497.
 Gontard, Karl von 30, 32, 33, 499.
 Goujon, Jean 93.
 Grassi, Joseph 79, 312, 509.
 Gredingston, Schloß 32.
 Greifswald 101, 513.
 Griechenland 11, 15, 16, 18, 23, 26, 27, 31, 42, 44, 125, 133, 498, 500, 501, 506, 518, 519.
 Gros, Antoine-Jean 92, 130, 355—357, 509, 511, 512, 520.
 Grotenburg s. Teutoburger Wald.
 Grunewald, Matthias 23, 89.
 Guérin, Pierre-Narcisse 92, 130, 131, 351—353, 507, 512, 520, 521.
 Guimard, Barnabé 29.
 Gurlitt, Louis 104.
 Gustaf III., König von Schweden 59, 504.
 Halle, Francke-Denkmal 283, 506.
 Hamburg 77, 79, 80, 100, 102—104, 508, 509, 513 bis 515.
 —, Kunsthalle (Bach) 316, 509.
 —, — (Carstens) 84.
 —, — (Carus) 384, 385, 514.

- Hamburg, Kunsthalle (David d'Angers) 300, 507.
 —, — (Dreber) 458, 521.
 —, — (Dyce) 487, 522.
 —, — (Friedrich) 70, 81, 381—383, 514, Tafel XXXII.
 —, — (Fries) 416, 516.
 —, — (Frölich) 456, 520.
 —, — (Geßner) 315, 509.
 —, — (Heß) 417, 517, Tafel XXXV.
 —, — (Janssen) 391, 392, 514, Tafel XXXIV.
 —, — (Klenze) 500, Tafel XII.
 —, — (Koch) 85, 330, 333, 510.
 —, — (Leys) 478, 479, 521.
 —, — (Morgenstern) 393, 515.
 —, — (Oeser) 314, 509.
 —, — (Oldach) 388, 389, 514.
 —, — (Rauch) 286, 506.
 —, — (Regnault) 350, 511.
 —, — (Reinhart) 510, Tafel XXVI.
 —, — (Richter) 443, 519, Tafel XL.
 —, — (Rottmann) 124, 439, 519, Tafel XXXIX.
 —, — (Runge) 98, 99, 372 bis 378, 518, Tafel XXXI.
 —, — (Schadow) 518, Tafel XXXVI.
 —, — (Scheffer) 463, 520.
 —, — (Schinkel) 208, 500.
 —, — (Speckter) 104, 390, 514, Tafel XXXIII.
 —, — (Spitzweg) 450, 519, Tafel XLI.
 —, — (Strack) 317, 509.
 —, — (F. A. Tischbein) 78, 508, Tafel XXV.
 —, — (J. H. W. Tischbein) 310, 311, 509.
 —, Museum für Kunst und Gewerbe (Ohmacht) 275, 505.
 —, Nikolai-Kirche 47, 233, 501.
- Hamilton, Thomas 29, 180, 497, 498.
 Hamm 104.
 Handschuhsheim 124, 518.
 Hannover 48, 507.
 Hansen, Christian Frederik 44, 46, 223, 224, 501.
 —, Hans Christian 44.
 —, Theofil Eduard 44.
 Hardorff, Gerdt 513, 514.
 Hardouin-Mansart, Jules 23.
 Harsdorff, Caspar Frederik 501.
 Härtel, Hermann 88.
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 82.
 Heidelberg 112, 499, 508, 516, 518.
 —, Kurpfälzisches Museum (Schmitt) 112, 415, 516.
 Heilbronn 77, 508.
 Heinitz (Minister) 82.
 Heinrich IV., Deutscher Kaiser 123.
 Heinrich IV., König von Frankreich 56.
 Helsingfors 24, 58.
 Hepplewhite, George 28.
 Herkulaneum 15.
 Hermann, der Cherusker 71, 295, 507.
 Herrenhausen 67.
 Herrnsheim, Schloß 207, 500.
 Herterich, Heinrich Joachim 513, 514.
 Hesekiel, Georg Christoph 32, 47, 234, 501.
 Heß, Heinrich Maria von 112, 417—419, 517.
 —, Karl Ernst Christoph 517.
 Hetsch, Philipp Friedrich 511.
 Hildebrand, Adolf 51.
 —, Theodor 120.
 Hiroshige 100, 101.
 Hittorf, Jakob Ignaz 24, 50.
 Hogarth, William 137.
 Hohenschwangau, Schloß 47, 240, 502.
 Holbein, Hans der Jüngere 73, 92, 93, 123, 124.
- Holland s. Niederlande.
 Homer 70, 79, 93, 123, 290, 291, 322, 326, 334—336, 424, 425, 506, 510, 511, 517.
 Hottinger, Johann Konrad 105, 107.
 Houdon, Jean-Antoine 55, 56, 59.
 Hübner, Julius 120.
 Humboldt, Adelheid von 87, 338, 511.
 —, Alexander von 85.
 —, Gabriele von 87, 338, 511.
 —, Karoline von 518, Tafel XXXVI.
 —, Wilhelm von 338, 511.
 Hummel, Johann Erdmann 511.
 Hunt, Holman 522.
 Huß, Johann 119, 431, 518.
 Huvé, Jean-Jacques 496.
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique 91—96, 130, 361 bis 364, 511—513, Tafel XXX.
 Innsbruck, Museum (Koch) 66.
 Inverary Castle 46, 228, 501.
 Inwood, Henry 27.
 Isabey, Jean-Baptiste 136, 370, 371, 511, 513.
 Italien 11, 13—22, 24, 26, 30, 31, 39, 46, 51—55, 63, 76, 80, 88, 95, 103, 104, 106, 112, 125, 137, 140, 142, 147—160, 245—252, 495—510, 512—518, 520 bis 522, Tafel I.
 Ixnard, Michel d' 30.
- Jaffa 355, 512.
 Janssen, Victor Emil 102 bis 104, 391, 392, 514, Tafel XXXIV.
 Jenner, Rudolf von 505.
 Jérôme, König von Westfalen 500.
 Jones, Inigo 26.
 Joseph II., Deutscher Kaiser 63, 273, 505.

- Josephine, Gemahlin Napoleons 172, 497.
- Juel, Jens 513.
- Jussow, Heinrich Christoph 32, 190, 498.
- Kant**, Immanuel 82, 101.
- Karl der Große 121—123, 436, 518.
- Karl III., König von Spanien 496, 508.
- Karl IV., König von Spanien 496.
- Karl August, Herzog von Sachsen-Weimar 308, 508.
- Karlsruhe 37, 38, 120, 499, 516—519.
- , Evangelische Kirche 38, 204, 499.
- , Kunsthalle (Koch) 331, 510.
- , — (Rottmann) 440, 519.
- , — (Schirmer) 120, 438, 518.
- , Markgräflisches Palais 38, 205, 499.
- Kassel 498, 500, 505, 508, 509, 515.
- , Schloß 38, 188, 189, 498.
- , Schloß Wilhelmshöhe s. Wilhelmshöhe.
- Kauffmann, Angelika 76 bis 78, 306, 508.
- , Joseph Johann 508.
- Kaulbach, Wilhelm von 86, 87, 116, 118, 119, 428, 429, 500, 517.
- Kelheim, Befreiungshalle 43, 49, 220, 288, 500, 506.
- Keller, Gottfried 127.
- Kelmscott Press 492, 522.
- Kent, William 27.
- Kenwood 174, 497.
- Kersting, Georg Friedrich 128.
- Kietz, Gustav 506.
- Kischinew 499.
- Klengel, Johann Christian 509.
- Klenze, Léo von 16, 43, 48, 69, 71, 115, 218—222, 500, 502, Tafel XII.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb 513.
- Knobelsdorff, Georg Wenzeslaus von 30.
- Koblenz 30, 502.
- Koch, Joseph Anton 80, 81, 84—86, 108, 125, 128, 329 bis 333, 509—511.
- Kokorinow, Alexander 44.
- Kolbe, Carl Wilhelm 516.
- Köln 40, 50, 110, 502.
- , Wallraf-Richartz-Museum (Bendemann) 433, 518.
- , — (Reinhart) 321, 510.
- , — (Schick) 339, 511.
- , — (Schrödter) 432, 518.
- Konstantinopel 133, 470, 497, 521.
- Kopenhagen 59, 62, 82, 84, 97, 126, 501, 504, 510, 513, 515, 520.
- , Domhus 224, 501.
- , Frauenkirche 44, 46, 223, 501.
- , Thorwaldsen-Museum 44, 225, 501.
- , — (Thorwaldsen) 61, 265—270, 504, Tafel XVIII.
- Krüger, Andreas Ludwig 509.
- Kuhn, Alfred 116.
- Kupelwieser, Leopold 515.
- Kurnik, Schloß 40, 213, 500.
- La Barre**, Etienne Eloy de 496.
- La Guèpière, Philippe de 30, 191, 498.
- Lange, Julius 61.
- Langer, Peter von 113, 114, 517.
- Langhans, Karl Gotthard 32—34, 40, 192, 193, 498, 499, Tafel VII.
- Larchevêque, Pierre-Hubert 57, 504.
- La Rivallière, Alcide de 356, 512.
- Lauchstädt, Theater 37.
- Leipzig 74, 80, 88, 508, 509, 511, 514, 516.
- Leipzig, Museum der bildenden Künste (Koch) 329, 510.
- , — (Preller) 87.
- , — (Olivier) 110.
- , — (Richter) 444, 519.
- , — (Schnorr von Carolsfeld) 110, 407, 516.
- , Sammlung Brockhaus (Koch) 332, 510.
- Lejeune, Pierre-François 505.
- Lemaire, Henri 496.
- Lemot, François 56, 504.
- Leningrad 24, 43, 44, 500, 508.
- , Eremitage (Canova) 54, 249, 503.
- Leonardo da Vinci 89, 110, 129.
- Leopold II., Deutscher Kaiser 63.
- Leopold Friedrich Franz, Herzog von Anhalt-Des-sau 31, 32, 47, 498, 501.
- Lepère, Jean-Baptiste 24, 26, 168, 497.
- Leroy, Julien-David 16, 496.
- Lessing, Karl Friedrich 119, 120, 430, 431, 517, 518.
- Leys, Hendrik 478, 479, 521.
- Lichtenau, Wilhelmine von 505.
- Lichtwark, Alfred 72.
- Liebermann, Max 83, 112.
- Lille, Museum (David) 344, 511.
- , — (Delacroix) 469, 521.
- Liverpool, Museum (Füßli) 137.
- Livorno, Cisternone 22, 495, Tafel I.
- London 21, 27—29, 36, 70, 127, 137, 141, 497—499, 501, 504, 506, 508, 513, 519—522.
- , Athenaeum Club 181, 498.
- , Bank of England 29, 182, 497.
- , British Museum (Blake) 481, 521.
- , Guildhall 47, 231, 501.
- , Haus des Grafen Derby 175, 497.

- London, Haus des Sir Wynn 173, 497.
 —, National Gallery (Brown) 144, 486, 522.
 —, — (Füßli) 137, 480, 521.
 —, — (Rossetti) 488, 490, 522.
 —, — (Turner) 482—485, 522.
 —, Parlamentsgebäude 47, 230, 501, Tafel XIII.
 —, St. Bartholomew 47, 229, 501.
 —, St. James-Palast 176, 497.
 —, St. Pauls - Kathedrale (Flaxman) 70, 289, 506.
 —, Victoria and Albert Museum (Burne-Jones) 491, 522.
 Longhena, Baldassare 52.
 Longuelune, Zacharias 30.
 L'Orme, Philibert de 33.
 Lorrain s. Claude Lorrain.
 Louis Ferdinand, Prinz von Preußen 64.
 Louis-Philippe, König von Frankreich 135.
 Lübeck 82, 84, 106, 109, 510, 515.
 —, Marienkirche (Overbeck) 108, 394, 515.
 —, Museum (Heß) 419, 517.
 Ludwig I., König von Bayern 43, 46, 48, 61, 69, 81, 114 bis 117, 125, 500, 517—519.
 — II., König von Bayern 49.
 — XIV., König von Frankreich 23, 56.
 — XVI., König von Frankreich 25, 55.
 — XVIII., König von Frankreich 512.
 Ludwigsburg 62, 505.
 Lugano 20, 495.
 Luise, Königin von Preußen 48, 64, 65, 67, 68, 78, 79, 277, 279, 281, 307, 312, 313, 505, 506, 508, 509, Tafel IX, X.
 Luther, Martin 70, 71, 293, 294, 506
 Lütke, Peter Ludwig 514.
 Luzern, Löwendenkmal (Thorwaldsen) 61, 71, 270, 504.
 Lyon 56, 496, 513.
 —, Justizpalast 25, 165, 496.
 Madrid 75, 496, 508.
 —, Prado 22, 496, Tafel II.
 Mailand 21, 22, 495, 503, 510.
 —, Arco della Pace 21, 158, 495.
 —, Foro Bonaparte 21, 156, 157, 495.
 Mainz 110, 515.
 —, Gemäldegalerie (Veit) 402, 515.
 Malmaison, Schloß 170 bis 172, 497.
 Manchester, Galerie (Brown) 142.
 Manet, Edouard 112.
 Mannheim 30, 43, 44, 510.
 —, Privatbesitz (Friedrich) 292, 506.
 Mansfield, Lord 70.
 Marat, Jean-Paul 90.
 Marbach, Oswald 121.
 Marchesi, Pompeo 55, 251, 495, 503.
 Marées, Hans von 128.
 Maria Christina, Erzherzogin 53.
 Maria Theresia, Kaiserin 21.
 Marie-Louise, Kaiserin 371, 513, 520.
 Mark, Graf von der 64, 276, 505.
 Marseille 106, 504, 521.
 —, Museum (Chardigny) 258, 504.
 Masaccio 95.
 Massimi, Marchese 108.
 —, Palazzo und Villa, s. Rom.
 Matthäi, Friedrich 515.
 Maximilian I., Deutscher Kaiser 126.
 — I., Kurfürst von Bayern 60.
 — Joseph, König von Bayern 68, 282, 506.
 — II. Joseph, König von Bayern 48, 502.
 Mechau, Jakob Wilhelm 516.
 Meier-Graefe, Julius 95.
 Meißen 100, 519.
 Melchior, Johann Peter 505.
 Mendelssohn, Felix 120.
 Mengs, Anton Raphael 16, 75—77, 303, 304, 508.
 —, Ismael 75, 508.
 Menzel, Adolf 135, 142.
 Merz, Heinrich 426, 517.
 Meyeringh, Aelbert 79, 80.
 Meytens, Martin van der 509.
 Michelangelo 23, 63, 83, 84, 108, 116, 137, 142.
 Millais, John Everett 522.
 Milton, John 136, 137.
 Monet, Claude 140.
 Monge, Gaspard 72, 73.
 Montferrand, Richard de 24.
 Morgenstern, Christian 103 bis 105, 393, 515.
 Morris, Robert 44, 228, 501.
 —, William 143, 492, 522.
 Moskau 44, 45.
 Müller, Carl 106.
 —, Friedrich, gen. Maler Müller 83.
 —, Viktor 127, 128, 457, 520, Tafel XLII.
 München 42, 43, 46, 48, 49, 60, 69, 77, 103, 104, 114 bis 116, 119, 124—126, 499, 500, 502, 506, 507, 511, 514—520.
 —, Basilika 48, 50, 502, Tafel XIV.
 —, Bavaria 43, 69, 71, 222, 501.
 —, Denkmal König Maximilian Josephs 68, 282, 506.
 —, Glyptothek 43, 48, 69, 218, 287, 500, 506.
 —, — (Cornelius) 114 bis 116, 424, 425, 517.
 —, Ludwigskirche 49, 238, 502.
 —, — (Cornelius) 116, 117, 426, 517.
 —, Mariahilfkirche 49, 239, 502.
 —, Maximilianeum 49, 118, 237, 502.

- München, Neue Pinakothek (Heß) 418, 516.
 —, — (Kaulbach) 117.
 —, — (Reinhart) 81, 320, 510.
 —, — (Rottmann) 125, 441, 519.
 —, Propyläen 43, 219, 500.
 —, Residenz 38, 43, 48, 101, 221, 500.
 —, Ruhmeshalle 43, 69, 71, 222, 501.
 —, Sammlung Rauers (Spitzweg) 451, 519.
 —, Schack-Galerie (Genelli) 88, 342, 511.
 —, — (Schwind) 446—449, 519.
 —, — (Spitzweg) 452 bis 454, 519.
 —, Staatsbibliothek 49, 235, 236, 502.
- Napoleon I. 21, 23—26, 38, 54, 56, 60, 71, 73, 91, 92, 156, 157, 255, 355, 370, 496, 497, 503, 507, 511 bis 513, Tafel IV.
- Nash, John 28.
- Neapel 20, 79, 102, 298, 496, 503, 508—510.
 —, San Francesco di Paola 20, 154, 495.
 —, Teatro San Carlo 22, 160, 496.
- Nelson, Lord Horatio 70, 289, 506.
- Neubrandenburg 101, 383, 514.
- Neuburg, Privatbesitz (Steinle) 403, 515.
- Neumann, Balthasar 17, 30.
- Neureuther, Eugen Napoleon 500.
- New York, Freiheitsstatue 71.
- Ney, Michel (Marschall) 73, 296, 507.
- Niccolini, Antonio 22, 160, 496.
- Niederlande 12, 28—30, 78, 80, 81, 94, 119, 127, 130, 132, 141, 478, 479, 495, 497, 498, 502, 506—508, 513, 516, 520—522, Tafel V.
- Nikolaus I., Zar von Rußland 43.
- Norwegen 125, 510.
- Novalis 105.
- Oeser, Adam Friedrich 80, 314, 508, 509.
- Ohlmüller, Joseph Daniel 49, 239, 240, 502.
- Ohmacht, Landolin 62, 275, 505.
- Oldach, Julius 102, 103, 388, 389, 514.
- Oldenburg, Museum (Tischbein) 79.
- Olivier, Ferdinand von 105, 107, 110, 412, 413, 516.
- Oppenord, Gilles-Marie 17.
- Orianda, Schloß 40, 41, 211, 500.
- Otto III., Deutscher Kaiser 122, 123, 436, 518.
- Overbeck, Friedrich 13, 105 bis 109, 111, 112, 115, 130, 141, 394—396, 398, 399, 514—517.
- Paestum 20, 39.
- Pajou, Augustin 62, 505, 512.
- Palermo 439, 519.
- Palladio, Andrea 10, 14 bis 17, 20—22, 26—29, 31, 32, 37, 42—44, 46, 495.
- Pannini, Giovanni Paolo 20, 21.
- Paretz, Schloß 33, 195, 196, 499.
- Paris 21, 23—26, 36, 50, 55, 56, 57, 58, 62, 69, 72—87, 94, 95, 127, 130, 133—135, 495—500, 502—513, 516, 519—522.
 —, Arc du Caroussel 25, 167, 497.
 —, Arc de l'Etoile 25, 56, 73, 166, 255, 297, 496, 503, 507.
 —, Börse 24, 164, 496.
 —, Cour des Comptes (Chassériau) 95, 369, 513.
 —, Denkmal des Marschalls Ney 73, 296, 507.
- Paris, Louvre (Caldelari) 252 503.
 —, — (Canova) 53.
 —, — (Chassériau) 368, 369 513.
 —, — (Chaudet) 254, 503.
 —, — (Cortot) 503, Tafel XV.
 —, — (David) 90, 345 bis 348, 511, Tafel XXVIII.
 —, — (David d'Angers) 74, 299, 507.
 —, — (Delacroix) 133, 467, 468, 470, 521, Tafel XLIV.
 —, — (Duret) 72, 298, 507.
 —, — (Flandrin) 365, 513.
 —, — (Foyatier) 257, 504.
 —, — (Gérard) 359, 360, 512, Tafel XXIX.
 —, — (Géricault) 465, 466, 520, 521.
 —, — (Girodet-Trioson) 354, 512.
 —, — (Gros) 355—357, 512.
 —, — (Guérin) 351—353, 512.
 —, — (Ingres) 361—364, 366, 512, Tafel XXX.
 —, — (Isabey) 370, 371, 513.
 —, — (Perraud) 56, 259, 504.
 —, — (Prud'hon) 129, 460, 461, 520, Tafel XLIII.
 —, — (Regnault) 349, 511.
 —, — (Rude) 507, Tafel XXIII.
 —, — (Scheffer) 464, 520.
 —, — (Vassé) 56, 253, 503.
 —, Odéon 25, 496, Tafel III.
 —, Panthéon 23, 74, 162, 163, 496.
 —, Privatbesitz (Chassériau) 367, 513.
 —, Saint-Germain-des-Prés (Flandrin) 94, 462, 520.
 —, Sainte-Clotilde 50, 242, 502.
 —, Vendôme-Säule 26, 56, 168, 497.
 —, Sainte-Madeleine 24, 161, 496.

- Pasch, Johan 262, 504.
 Paschalis, Papst 119.
 Passavant, Johann David 519.
 Pavia 122.
 Percier, Charles 25, 28, 30, 38, 167, 169—172, 497, 498, 500, Tafel IV.
 Pergolesi, Michelangelo 21, 153, 495.
 Perraud, Jean-Joseph 56, 259, 504.
 Persius, Ludwig 500.
 Perugino, Pietro 11, 106.
 Peterhof 40.
 Petitot, Pierre 56.
 Peyre, Antoine-François 497.
 —, Marie-Joseph 496.
 Pforr, Franz 105, 107, 109, 112, 399, 400, 515.
 Piermarini, Giuseppe 21.
 Piero della Francesca 95.
 Pierrefonds, Schloß 50, 241, 502.
 Pigage, Nicolas de 30.
 Pigalle, Jean-Baptiste 53, 56, 57.
 Pinturicchio (eig. Bernardino Betti Biagi) 108.
 Piranesi, Giovanni Battista 16—21, 28, 29, 31, 32, 147—152, 495.
 Poccianti, Pasquale 495, Tafel I.
 Pompeji 15, 16, 20, 100.
 Poniatowski, Stanislaus 60.
 Pöppelmann, Matthäus Daniel 13, 30.
 Posen, Museum (Olivier) 413, 516.
 Possagno, Kirche 22, 155, 495.
 Potsdam 32, 38, 45, 102, 498, 509.
 —, Marmorpalais 33, 66, 193, 499.
 —, Nikolai-Kirche 41, 215, 500.
 —, Schauspielhaus 499, Tafel VII.
 —, Schloß auf der Pfaueninsel 194, 499.
 Poussin, Nicolas 23, 39, 79, 81, 85—87, 89, 91, 139.
 Prag 111, 516.
 Preller, Friedrich 86—88, 118, 124, 136, 334—336, 510, 511.
 Prud'hon Pierre-Paul 129, 460, 461, 520, Tafel XLIII.
 Pugin, Augustus 47, 230, 501.
 Quistorp, Johann Gottfried 513.
 Rabelais, François 23, 135, 476, 521.
 Racine, Jean 353, 512.
 Raeburn, Henry 137.
 Raffael 11, 21, 75, 76, 92, 93, 106, 108, 112, 113, 116, 122, 126.
 Rauch, Christian 56, 63, 65 bis 69, 71, 281—286, 505, 506, Tafel XXII.
 Récamier, Julie 90, 347, 511.
 Regensburg, Walhalla 36, 43, 68, 500, 506, Tafel XII, XXII.
 Regnault, Jean-Baptiste 92, 349, 350, 510—512.
 —, Laure 512, Tafel XXIX.
 Reinhart, Johann Christian 80, 81, 85, 128, 318—321, 509, 510, 520, Tafel XXVI.
 Rembrandt 23, 89.
 Renoir, Auguste 89, 93, 112.
 Rethel, Alfred 121—124, 434 bis 437, 518, Tafel XXXVII, XXXVIII.
 Retti, Leopold 498.
 Revett, Nicholas 27, 32.
 Reynolds, Josuah 70, 76, 137, 521.
 Rheineck, Burg 516.
 Richter, Adrian Ludwig 86, 112, 124—126, 128, 442 bis 445, 519, 520, Tafel XL.
 —, Karl August 519.
 Riegel, Hermann 82.
 Rietschel, Ernst 71, 293, 506.
 Rivière, Philibert und Marie-Françoise 94, 362, 363, 512.
 Robespierre 511.
 Rodin, Auguste 73.
 Roelandt, Lodewijck 30, 498, Tafel V.
 Roland, Laurent 507.
 Rom 15—20, 23, 26, 27, 29, 36, 37, 52, 57—59, 61 bis 64, 66, 67, 69, 75, 77, 78, 80—82, 84, 85, 87—90, 95, 105—116, 125, 127—129, 137, 141, 458, 495—499, 501, 503—513, 515, 517 bis 520, 522.
 —, Casa Bartholdy 107, 109, 114, 115, 396, 397, 422, 423, 515, 517.
 —, Museo Pio-Clementino (Canova) 245, 503.
 —, Palazzo Massimi (Reinhart) 81, 318, 319, 509, 510.
 —, Palazzo Zuccaro s. Casa Bartholdy.
 —, Santi Apostoli (Canova) 52, 53, 247, 250, 503.
 —, Santa Maria del Priorato 19, 147, 495.
 —, San Pantaleo 20, 159, 495.
 —, St. Peter (Canova) 52, 246, 503.
 —, Villa Albani (Mengs) 76, 303, 508.
 —, Villa Massimi 85, 108, 110—114.
 Romney, George 137.
 Rossetti, Dante Gabriel 142, 488—490, 522.
 Rostock, Blücherdenkmal 65.
 Rottmann, Carl 124, 125, 439—441, 518, 519, Tafel XXXIX.
 —, Friedrich 518.
 Rouen 504, 520.
 Rubens, Peter Paul 116, 131 bis 133, 138, 521.
 Rude, François 25, 56, 72 bis 74, 296, 297, 504, 507, Tafel XXIII.
 Rumohr, Karl von 514.
 Runge, Daniel 99.
 —, Philipp Otto 70, 84, 96 bis 100, 102, 105, 120, 124, 138, 372—378, 513, Tafel XXXI.

- Ruscheweyh, Ferdinand 517.
 Ruskin, John 140, 141, 143.
 Rußland 24, 44, 135, 226, 227, 499, 501, 515.
- Salins de Montfort, Nicolas-Alexandre de 206, 500.
 Salzburg 110, 516.
 Sankt Blasien, Klosterkirche 30.
 Sankt Petersburg s. Leningrad.
 Schadow, Johann Gottfried 33, 36, 39, 56, 57, 59, 60, 63—69, 83, 84, 192, 276 bis 280, 499, 505, 518, Tafel XX, XXI.
 —, Rudolf 69.
 —, Wilhelm von 107, 108, 119—121, 515, 517, 518, Tafel XXXVI.
 Schaffhausen 62, 504.
 Scheffer, Ary 106, 130, 463, 464, 520.
 —, Johann Baptist 520.
 Schick, Gottfried 84, 87, 337—339, 511, Tafel XXVII.
 Schiller, Friedrich von 62, 63, 119, 400, 515.
 Schilling, Johannes 506.
 Schinkel, Carl Friedrich 13, 36, 38—43, 48, 50, 67, 69, 95, 208—217, 500, 514, Tafel X, XI.
 Schirmer, Johann Wilhelm 120, 438, 518.
 Schlegel, August Wilhelm von 106.
 —, Friedrich von 106, 515.
 Schleich, Eduard 519.
 Schmitt, Georg Philipp 112, 415, 516.
 Schnorr von Carolsfeld, Julius 105, 107, 108, 110, 111, 125, 405—408, 516, 520.
 —, Hans Veit 516.
 —, Ludwig 519.
 Scholderer, Otto 127, 128, 455, 519, 520.
 Schottland 16, 28, 29, 180, 228, 232, 497, 498, 514, 522.
- Schrödter, Adolf 120, 432, 518.
 Schwanthaler, Ludwig 69, 71, 72, 222, 288, 501, 506.
 Schweden 57, 63, 250—264, 504, Tafel XVI, XVII.
 Schweiz 62, 85, 136, 504, 505, 508, 510, 514, 518, 522.
 Schwind, Moritz von 101, 124—127, 446—449, 519.
 Scott, Gilbert 47, 232, 233, 501.
 Selva, Giovanni Antonio 22, 155, 495.
 Semper, Gottfried 502.
 Sergel, Johan Tobias 56 bis 60, 63, 66, 260—264, 504, Tafel XVI, XVII.
 Sériziat, Emilie 90, 511, Tafel XXVIII.
 Servandoni, Jean-Nicolas 21, 24, 25, 50, 496.
 Shakespeare, William 23, 119, 120, 127, 136, 137, 480, 509, 521.
 Sheraton, Thomas 28, 183, 498.
 Siena 54.
 Simonetti, Michelangelo 20.
 Smirke, Robert 29.
 Soane, John 29, 177—179, 182, 497.
 Sohn, Karl 120.
 Sonnenschein, Johann Valentin 62, 274, 505.
 Soufflot, Jacques-Germain 24, 162, 163, 496.
 Spalato 29.
 Spanien 22, 169, 454, 496, 497, 502, 508, 521, Tafel II.
 Sparre, Charlotte Fredrika von 261, 504.
 Speckter, Erwin 102—104, 106, 390, 514, Tafel XXXIII.
 Speeth, Peter 38, 203, 499.
 Spitzweg, Karl 125, 127, 450 bis 454, 519, Tafel XLI.
 Starow, Iwan 44.
 Steinle, Eduard von 107, 110, 403, 404, 515, 516.
 Stern, Raphael 20.
 Stettin 499.
- Stettin, Denkmal Friedrichs des Großen 65, 278, 505, Tafel XX.
 Stockholm 57, 59, 498, 504.
 — Nationalmuseum (Sergel) 58, 260—264, 504, Tafel XVI, XVII.
 Strack, Ludwig Philipp 80, 317, 509.
 Straßburg 53, 62, 85, 110, 135, 505, 510, 521.
 Strawberry Hill 46.
 Stuart, James 27, 32.
 Stüler, Friedrich August 500.
 Stuttgart 30, 62, 85, 498, 504, 510, 511.
 —, Landeskunstsammlungen (Dannecker) 62, 272, 505, Tafel XIX.
 —, — (Lessing) 430, 517.
 —, — (Schick) 87, 337, 511, Tafel XXVII.
 —, — (Wächter) 327, 328, 510.
 —, Schloß 38, 62, 191, 498.
 Suhr, Christoffer 514, 515.
 Suys, Tieleman Frans 30.
- Tassaert, Pieter Anton 63, 505.
 Tasso, Torquato 108, 111, 120.
 Tegel, Schloß 61.
 —, — (Schick) 87, 338, 511.
 Temanza, Tommaso 495.
 Ternite, Wilhelm 79, 313, 509.
 Teutoburger Wald, Hermann-Denkmal 71, 295, 507.
 Thausing, Moritz 118.
 Thiers, Adolphe 507.
 Thoma, Hans 101.
 Thorwaldsen, Bertel 44, 51, 54, 56, 57, 59—61, 64, 66, 69, 71, 84, 85, 223, 225, 265—270, 501, 504, 506, Tafel XVIII.
 Thouret, Nicolas Friedrich 498.
 Tieck, Friedrich 69, 286, 506.
 —, Ludwig 11, 69, 98, 99, 105, 120.

- Tischbein, Friedrich August 76, 78, 79, 307, 308, 508, Tafel XXV.
- , Johann Heinrich d. Ä. 508.
- , Johann Heinrich d. J. 509, 515.
- , Johann Heinrich Wilhelm 78—80, 309—311, 508, 509.
- , Johann Jakob 508.
- Tite, William 29.
- Tizian 110.
- Toulouse-Lautrec, Henri de 141.
- Trippel, Alexander 62, 63, 271, 504, 505.
- Turner, William 136, 139 bis 141, 482—485, 522.
- Uhde, Fritz von 142.
- Valadier, Giuseppe 20, 159, 495.
- Vanvitelli, Luigi 20.
- Vassé, Louis-Claude 56, 253, 503.
- Veit, Johannes 107.
- , Philipp 107—111, 120, 121, 397, 401, 402, 515, 518.
- Venedig 14, 16, 17, 52, 53, 138, 495, 503, 519.
- Vergniaud, Pierre-Victorien 56, 256, 504.
- Vernet, Carle 520.
- , Horace 512.
- Veronese, Paolo 521.
- Versailles, Museum (Cartel-lier) 56, 256, 504.
- , — (Gérard) 358, 512.
- Vicenza 14, 15, 22.
- Vien, Joseph-Marie 89.
- Vigée-Lebrun, Elisabeth-Louise 77.
- Vignon, Barthélemy 24, 161, 496.
- Villa Carlotta am Comer See 54, 60.
- Villanueva, Juan de 22, 496, Tafel II.
- Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel 50, 241, 502.
- Vogel, Ludwig 105, 107.
- Volpato, Giovanni 250, 503.
- Volta, Alessandro 251, 503.
- Wächter, Eberhard 84, 327, 328, 510.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich 11, 105.
- Wagner, Johann Martin 69, 287, 506.
- , Johann Peter 506.
- Waldmüller, Ferdinand Georg 111.
- Walpole, Horace 46.
- Wappers, Gustave 141, 521, 522.
- Warschau 509.
- Wasmann, Friedrich 103, 104.
- Waterloo, Anthonis 80.
- Watts, George Frederik 141.
- Wedgwood, Josiah 70, 506.
- Weimar 36, 37, 98, 499, 507, 510, 511.
- , Landesmuseum (Carstens) 82, 321, 322, 324, 325, 510.
- , — (Genelli) 88.
- , — (Preller) 87, 334, 335, 510.
- , Schießhaus 37, 201, 499.
- , Schloß 36—38, 202, 499.
- , Schloßmuseum (Carstens) 323, 510.
- Weinbrenner, Friedrich 37, 38, 44, 204, 205, 499.
- Wertheim am Main 124, 519, Tafel XXXIX.
- Westphalen, Christine 310, 509.
- Wien 44, 53, 63, 77, 79, 105, 111, 126, 495, 499, 503 bis 506, 508—510, 513, 515, 516, 519.
- Wien, Burgtheater 508, Tafel XXIV.
- , Denkmal Josephs II. 63, 273, 505.
- , Kunsthistorisches Museum (Mengs) 76, 304, 508.
- , Österreichische Galerie (Führich) 111, 410, 516.
- Wilhelm IX., Landgraf von Hessen 496.
- Wilhelmshöhe bei Kassel, Schloß 32, 38, 45, 190, 496, 498.
- Wilkie, David 484, 522.
- Wilkins, William 29.
- Wilkinson (Stecher) 233, 501.
- Wilna, Dom St. Stanislaus 226, 501.
- , Ostrabrama-Kapelle 227, 501.
- Winckelmann, Johann Joachim 16, 17, 20, 30, 31, 76, 508.
- Witte, Emanuel de 101.
- Woburn Abbey 54.
- Wood, John 28.
- Wörlitz, Gotisches Haus 47, 234, 501.
- , Schloß 31, 32, 46, 47, 49, 184—186, 498.
- Worms, Lutherdenkmal 71, 293, 506.
- Wren, Christopher 27.
- Würzburg 499, 500, 506.
- , Residenz 36, 206, 500.
- , Zuchthaus 38, 203, 499.
- Zauner, Franz Anton von 62, 63, 273, 505.
- Ziebland, Georg Friedrich 502, Tafel XIV.
- Zieten, Hans Joachim von 65.
- Zimmermann, Clemens 116.
- Zucchi, Antonio 508.
- Zürich 80, 136, 137, 505, 509, 521.

Beachten Sie bitte
die folgenden Seiten!

DIE PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

Band I (2. Auflage)

Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit

Von Eckart von Sydow

84 Seiten Text, 78 Seiten Katalog und Register, 403 Seiten Abbildungen,
12 Kupfertiefdruck- und 12 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 45 Mark, in
Halbleder 50 Mark

Band II (2. Auflage)

Die Kunst des alten Orients

Von Heinrich Schäfer und Walter Andrae

168 Seiten Text, 126 Seiten Katalog und Register, etwa 780 Abbildungen,
24 Kupfertiefdruck- und 12 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 45 Mark, in
Halbleder 50 Mark

Band III (2. Auflage)

Die Kunst der Antike (Hellas und Rom)

Von Gerhart Rodenwaldt

88 Seiten Text, 52 Seiten Katalog und Register, etwa 600 Abbildungen,
28 Kupfertiefdruck- und 15 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 50 Mark, in
Halbleder 55 Mark

Band IV (2. Auflage)

Die Kunst Indiens, Chinas und Japans

Von Otto Fischer

138 Seiten Text, 62 Seiten Katalog und Register, etwa 500 Abbildungen,
28 Kupfertiefdruck- und 17 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 50 Mark, in
Halbleder 55 Mark

Band V (2. Auflage)

Die Kunst des Islam

Von Heinrich Glück (†) und Ernst Diez

110 Seiten Text, 80 Seiten Katalog und Register, 520 Abbildungen, 24 Kupfer-
tiefdruck- und 13 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder
50 Mark

Band VI

Die Kunst des frühen Mittelalters

Von Max Hauttmann (†)

148 Seiten Text, 68 Seiten Katalog und Register, über 600 Abbildungen,
32 Kupfertiefdruck- und 12 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 55 Mark, in
Halbleder 60 Mark

Band VII (2. Auflage)

Die Kunst der Gotik

Von Hans Karlinger

138 Seiten Text, 72 Seiten Katalog und Register, 558 Abbildungen, 32 Kupfertief-
druck- und 14 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 48 Mark, in Halbleder 52 Mark

IM PROPYLÄEN-VERLAG / BERLIN

DIE PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

Band VIII (3. Auflage)

Die Kunst der Frührenaissance in Italien

Von Wilhelm von Bode (†)

156 Seiten Text, 34 Seiten Katalog und Register, 456 Abbildungen, 22 Kupfertiefdrucktafeln, 12 mehrfarbige und 7 Offsettafeln. In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

Band IX (2. Auflage)

Die Kunst der Hochrenaissance in Italien

Von Paul Schubring

105 Seiten Text, 36 Seiten Katalog und Register, 536 Abbildungen, 23 Kupfertiefdruck- und 26 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

Band X

Die Kunst der Renaissance in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich usw.

Von Gustav Glück

94 Seiten Text, 52 Seiten Katalog und Register, 550 Abbildungen, 19 Kupfertiefdrucktafeln, 21 mehrfarbige Tafeln und 8 zum Teil mehrfarbige Offsettafeln. In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

Band XI (2. Auflage)

Die Kunst des Barock

Von Werner Weisbach

114 Seiten Text, 48 Seiten Katalog und Register, über 400 Abbildungen, 24 Kupfertiefdrucktafeln, 5 mehrfarbige und 15 Offsettafeln. In Halbleinen 48 Mark, in Halbleder 52 Mark

Band XII (3. Auflage)

Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts

Von Max J. Friedländer

44 Seiten Text, 22 Seiten Katalog und Register, 266 Abbildungen, 26 Kupfertiefdrucktafeln, 14 mehrfarbige und 8 Offsettafeln. In Halbleinen 38 Mark, in Halbleder 42 Mark

Band XIII

Die Kunst des Rokoko

Von Max Osborn

123 Seiten Text, 55 Seiten Katalog und Register, 487 Abbildungen, 24 Kupfertiefdrucktafeln, 28 mehrfarbige und Offsettafeln. In Halbleinen 55 Mark, in Halbleder 60 Mark

Band XIV (2. Auflage)

Die Kunst des Klassizismus und der Romantik

Von Gustav Pauli

144 Seiten Text, 42 Seiten Katalog und Register, 347 Abbildungen, 24 Kupfertiefdrucktafeln, 11 mehrfarbige und 8 Offsettafeln. In Halbleinen 48 Mark, in Halbleder 52 Mark

IM PROPYLÄEN-VERLAG / BERLIN

DIE PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

Band XV (2. Auflage)

Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert

Von Emil Waldmann

179 Seiten Text, 45 Seiten Katalog und Register, 410 Abbildungen, 20 Kupfertiefdrucktafeln, 20 mehrfarbige und 10 Offsettafeln. In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

Band XVI (3. Auflage)

Die Kunst des 20. Jahrhunderts

Von Carl Einstein

208 Seiten Text, 387 Abbildungen, 20 Kupfertiefdruck- und 20 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 48 Mark, in Halbleder 52 Mark

ERGÄNZUNGSBÄNDE ZUR PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

Geschichte der graphischen Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart

Von Elfried Bock

122 Seiten Text, 57 Seiten Katalog und Register, über 600 Abbildungen und 35 Tafeln in Kupfer-, Offset- und Buchdruck, wovon 15 farbig. In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

Die Baukunst der neuesten Zeit (2. veränderte Auflage)

Von Gustav Adolf Platz

199 Seiten Text, 42 Seiten Katalog und Register, 55 Seiten Grundrisse, Pläne und Entwürfe, 450 Abbildungen, 20 Kupfertiefdruck- und 8 farbige Tafeln. In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

Kunstgeschichte des Möbels (3. veränderte Auflage)

Von Adolf Feulner

830 Seiten Text, 664 Abbildungen, 16 Kupfertiefdrucktafeln und 9 Farbentafeln. In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

Kunst und Kultur von Peru

Von Max Schmidt

122 Seiten Text, 44 Seiten Katalog und Register, 831 Abbildungen und 18 farbige Tafeln. In Halbleinen 55 Mark, in Halbleder 60 Mark

Die Architektur der deutschen Renaissance

Von Carl Horst

327 Seiten Text, 217 Abbildungen und 16 Kupfertiefdrucktafeln. In Halbleinen 28 Mark, in Halbleder 32 Mark

I M P R O P Y L Ä E N - V E R L A G / B E R L I N

